



 Tan poderoso  
como el amor César  
Antonio  
Molina

DESTINO

# Índice

Portada  
Sinopsis  
Portadilla  
Citas  
Prólogo  
Tan poderoso como el amor  
Filmografía por capítulo  
Bibliografía mínima consultada  
Créditos

**Gracias por adquirir este eBook**

Visita [Planetadelibros.com](http://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

Cien son las premisas que encontramos en este libro, y cada una de ellas es una afirmación sobre los poderes o características que tiene el amor, justificada a través de la cultura. Partiendo de 100 películas y de otras tantas obras literarias de referencia, el autor nos argumenta por qué el amor es el sentimiento más poderoso del ser humano.

A partir de películas tan célebres como *Casablanca*, *El último tango en París*, *Jules y Jim*, *Secretos de un matrimonio* o *Hiroshima, mon amour*; tan sugerentes como *Lolita*, *Bella de día*, *Infiel* o *El imperio de los sentidos*; tan asequibles como *Los amantes del círculo polar*, *Delitos y faltas* o *Los puentes de Madison*, éste es un libro que recorre un paisaje cinematográfico apto para todos los públicos y que enriquecerá, gracias a sus múltiples niveles de lectura, a cualquiera que se le acerque.

En una muestra de dominio cultural impresionante, César Antonio Molina nos sumerge en un mar de dudas con sus respuestas, totalmente argumentadas y deliciosamente plasmadas a través del análisis de obras cinematográficas de primer nivel.

Tan poderoso  
como el amor

César Antonio

Molina

Ediciones Destino  
Colección Áncora y Delfín  
Volumen 1429

Que es fuerte el amor como la Muerte...

*Epilogo al Cantar de los Cantares*

El Cantar de los Cantares nos dice: «Que es fuerte el amor como la Muerte...». Hay que advertir que no dice: “el amor es más fuerte que la muerte”, pues ello implicaría que el amor tiene el poder de hacernos inmortales... El amor es más fuerte que la muerte, al menos en espíritu y en el sentido figurado, como un modo de hablar, pero la muerte es literal y físicamente más fuerte, infinitamente más fuerte que el amor...

*La paradoja de la moral, VLADIMIR JANKÉLÉVITCH*

El amor es algo que no se tiene, que se entrega a alguien que no existe.

*Escritos, JACQUES LACAN*

## Prólogo

«Nada de cuanto hay en la tierra es digno del día en que se creó El Cantar de los Cantares», escribió Akiva Ben Iosef, padre del judaísmo rabínico. Yo estoy totalmente de acuerdo con él. Este libro parte de uno de los versos más maravillosos y enigmáticos de este inmenso poema: «Porque es fuerte el amor como la muerte». No siempre ha sido traducido así, otras veces ha aparecido como «el amor tan poderoso como la muerte» o el «amor más poderoso que la muerte». Sobre estas disyuntivas se construye mi libro que, además de tomar de ejemplo obras literarias o pictóricas, también toma prestadas obras de la historia del cine universal, desde la primera época muda hasta nuestros días. El cine, sin ninguna duda, como las demás artes, opta por el amor. El amor como único antídoto para retrasar, frenar, combatir y, muy pocas veces, derrotar (al menos en la ficción) a la muerte, la gran enemiga del ser humano. En *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais, con guion de Marguerite Duras, se dice: «El amor sirve para morir más cómodamente en la vida». Otra reinterpretación de los versos del Cantar de los Cantares.

¿Es el amor más poderoso que la muerte o, al menos, tan poderoso como ella? ¿Amor gravado de muerte o amor a la muerte? ¿Amor convertido en imposible pasión necrofílica por la muerte? Jankélévitch, un gran sabio y pensador dubitativo, afirma en su libro *La paradoja de la moral* que al menos en el original que conocemos de El Cantar de los Cantares se equipara la fuerza del amor con la de la muerte pero no se sobrepone la primera sobre la segunda porque entonces el amor tendría el poder de hacernos inmortales. Yo creo que la cultura, a través de sus muchos y diferentes géneros creativos,



siempre ha buscado precisamente hacernos inmortales a través del amor. Y de esto es de lo que tratan la mayoría de las películas a las cuales aquí me refiero.

Este libro no es una antología de películas, ni mucho menos, sino que todos los títulos de los que hablo simplemente sirven a mi propósito de reflexionar, de meditar y, a veces, hasta de reelaborar narrativamente esta multitud de historias en las cuales el amor aparece como un sentimiento indestructible a pesar de que los protagonistas puedan desaparecer físicamente. El amor, desde el Renacimiento, enmascaró a la torpe y a veces brutal sexualidad con un velo de pureza, belleza, amistad, comprensión y complicidad, sentimientos espirituales por encima de la pura materialidad irracional. El amor es el elemento fundamental para la creación de la felicidad humana, un bien siempre escaso. No hay grandes períodos felices, sino solo momentos felices, y estos únicamente los proporciona el amor: la unión entre dos personas ajenas que se hacen cómplices de sus vidas y encauzan su atracción. John Berger en *Y nuestros rostros* escribe que «si no envejeciéramos, si el tiempo y su paso no estuvieran contruidos en el propio código de la vida, la reproducción sería innecesaria y no existiría la sexualidad. Siempre ha estado claro que la sexualidad es un salto de la especie por encima de la muerte; es ésta una de las verdades que preceden a la filosofía». La sexualidad es la parte de ganga del amor, las piritas son los sentimientos espirituales amorosos.

El amor y la muerte han evolucionado paralelamente. El cine quiso enamorar a la muerte, el cine también quiso llevar el amor más allá de la muerte a través de los recuerdos inmortales y en nuestros tiempos de desarrollos tecnológicos pretende apoyarse en estos instrumentos para, de nuevo, crear la ficción del amor más allá del tiempo y del espacio. Y el amor, su manera de ejercerlo, no es únicamente de una sola forma, sino múltiple. «Así, para que tú a mí, a tu amor y odio no destruyas, / déjame vivir, pero ama y ódiame también», escribió John Donne. El amor se busca, es difícil la mayor parte de las veces, hay que sitiario y amnistiario porque, como escribió Simone Weil en *La gravedad y la gracia*, «Si el amor se me entrega, entonces deja de existir, y yo dejo de amarle». El amor es un sentimiento complejo, una

invención compleja del ser humano, y se metamorfosea en múltiples formas. Muchas veces es antitético. Anacreonte, en el fragmento 428, escribe: «De nuevo amo y no amo, / estoy loco y no estoy loco».

Este libro es una meditación filosófica sobre la vida y la muerte tomando como excusa al cine. Y una de las conclusiones del libro es que nadie que ame morirá del todo. En *Paseo por el amor y la muerte* de John Houston, cuando los jóvenes amantes, después de huir de la muerte por la Francia medieval en guerra contra Inglaterra, ven ya inminente su final, se detienen, buscan el refugio en un convento abandonado y se entregan al amor. Este libro es un libro de pensamiento, pero también es una reescritura narrativa a través de la reinterpretación de casi doscientos films. Podría ser por tanto también un libro de relatos.

Pero por encima de todo es un libro de amor —nunca mejor dicho— al cine, al pensamiento, a la filosofía, a la pintura y a la literatura. Y es un libro que opta claramente por el amor frente a la muerte.

CÉSAR ANTONIO MOLINA

1. CUANDO EL AMOR ES UN LIBRO— La película *Camille*, basada en la novela universal de Alejandro Dumas hijo *La dama de las camelias*, de 1848, obra que poco más tarde daría pie a la no menos conocida ópera de Giuseppe Verdi *La traviata* («La extraviada»), estrenada en el Teatro la Fenice de Venecia en 1853, es una obra de arte singular del cine mudo. Y que un año antes a su estreno como ópera, en 1852, había sido igualmente adaptada para la escena en el Teatro del Vaudeville de París.

*Camille* es singular por muchas razones.

Lo mismo que *La traviata* de Verdi, respeta escrupulosamente el inmortal arquetipo literario creado por Dumas. Es decir, el arquetipo de la cortesana, la mujer que se hace pagar por sus favores sexuales, redimida a través del amor. Y aún más, redimida doblemente al ser capaz de sacrificarse y renunciar a este amor, que nunca antes había experimentado, en beneficio de la felicidad de la persona a la que ama. Una felicidad dudosa, ya que, más bien, lo que le ofrece con su renuncia a él, a su amado, es tan sólo la hipócrita, miserable y ficticia «paz social» de las convenciones. Una paz que nunca —ni en virtud de los más excelsos sentimientos— tiene que ser violada en la época en que se desarrolla esta novela.

Una paz social que le exige cruel y despiadadamente —tal y como aparece tanto en la novela de Dumas como en *La traviata* y en la película *Camille*— la decente y honrada familia católica y burguesa del joven al que esta joven de vida ligera ama con pasión. Una familia, y unos insalvables prejuicios morales

de esa época, representados por la severa figura del padre del amante. Éste, el padre, implacable, con la autoridad moral y el respeto al orden social que da su clase, con el rostro contraído y un gesto avinagrado y temible —tal y como aparece en la pantalla—, le viene a pedir a la joven cortesana enamorada que desea abandonar su licenciosa vida anterior, más bien a exigirle, que si de verdad ama a su hijo lo abandone. Que lo abandone para no mancillar el honor de su familia y, sobre todo, para no malograr con un escándalo el próximo matrimonio de una hija pura e inocente, hermana de su amado. Un futuro enlace que, en el caso de perdurar los vergonzosos rumores sobre su amancebamiento, corre el peligro de cancelarse.

Alejandro Dumas extraería de la vida real su modelo para la trágica y romántica Marguerite Gautier. Y lo hizo, cuando sólo tenía veintitrés años, inspirándose en una joven, una *demie-mondaine* —como se decía entonces— realmente existida, Marie Duplessis, que fue su amante. Una joven prostituta famosa en París que entre sus clientes tuvo a personalidades como el músico Franz Listz, un futuro ministro de exteriores de Napoleón III y diversos aristócratas y protectores. Marie, enferma de tuberculosis, moriría con tan sólo veintitrés años. Charles Dickens, de paso por París, comentaría: «París está corrompido hasta la médula. Desde hace varios días, todas las cuestiones políticas, artísticas y comerciales se han dejado de lado en la prensa. Todo desaparece ante un acontecimiento mucho más importante: la muerte novelesca de una de estas glorias de la vida cortesana, la famosa Marie Duplessis». Nacida en lo más bajo de la escala social, tras haber dado tumbos trabajando como obrera en diversos talleres de París, descubierta y «retirada» a los dieciséis años por un comerciante que le puso piso, éste fue sólo el primer paso, pues poco después Marie ya era la cortesana más deseada y más cara de París. Aristócratas y famosos se la rifaban. La leyenda dice que Duplessis llevaba siempre una camelia blanca cuando estaba «disponible» y una roja, tres días al mes, cuando tenía la menstruación.

*Camille*, película de cine mudo llevada a la pantalla en 1921, excede aquel primer modelo de Dumas aunque se ajusta, como he dicho, más o menos fielmente a él. Los protagonistas son los mismos: Marguerite Gautier, la joven cortesana, célebre por su belleza y protegida por diversos caballeros

adinerados, entre los que destacan un conde y un viejo duque de enorme fortuna, es interpretada por la actriz ruso-americana de origen judío Alla Nazimova; su amante, Armand Duval, un joven abogado proveniente de una familia de la burguesía de provincias, sin demasiados ingresos para mantener una querida de lujo de la que se enamora localmente nada más verla, es interpretado por el *latin-lover* por excelencia del cine de Hollywood en aquellos días, el mítico entre los míticos Rodolfo Valentino. También aparecen algunos de los mismos personajes secundarios de la novela de Dumas: la avariciosa Prudence, vecina y amiga de Marguerite, una antigua cortesana que más tarde se dedicó a vender sombreros y ropa y que aconseja a su joven pupila que está empezando en la «carrera» como ella lo hizo en su día; o el fiel amigo de Armand Duval, el joven Gaston, que en la novela de Dumas sólo aparece en el comienzo de la obra y al que, en cambio, en *Camille* se le otorga un papel principal.

Un papel de importancia, ya que simboliza el triunfo de un amor feliz, cotidiano, posible, un amor que acaba en boda con la humilde y decente costurera Nichette, amiga de Marguerite. Muy al contrario, la historia trágica de los dos amantes forzosamente separados, Marguerite y Armand, que encarnan el amor imposible, inconsumable, se halla sentenciada desde el comienzo. Y si no resulta física y ardientemente inconsumable, sí lo es en la vida real, la de cada día, con la que ellos sueñan ingenuamente en algún momento. Ellos representarán a los jóvenes amantes separados por las convenciones sociales y por la tortura diaria de vivir un amor acosado y marcado sin piedad por el peso de un pasado imposible de superar.

¿Cuál es la singularidad, de la que hablábamos al principio, de esta obra maestra del cine mudo? Su director, Ray C. Smallwood, nacido en Nueva York en 1887 y fallecido en Hollywood en 1964, al contrario de lo que sucede en nuestros días con aclamados directores contemporáneos, de filmografía abundante o al menos regular y exitosa, no dejaría una gran huella más allá de esta película y tan sólo un par más realizadas en su breve carrera. Casado con una actriz de cine mudo, Ethel Grandin, poco después del éxito obtenido con *Camille* se pasaría al ámbito de las producciones de Hollywood.

Su originalidad y su nota más sobresaliente, que hace distinta a *Camille* de

otras versiones y adaptaciones de la legendaria obra de Dumas, tanto para el teatro como para el cine, estriba sobre todo, aparte de en sus magníficos y carismáticos actores protagonistas, Valentino y Nazimova, en la ambientación. Una ambientación puesta al día, es decir, en el comienzo de los locos y frenéticos años veinte, que el film ilustra desde la primera escena a la perfección, ayudado de una cubista y muy atractiva decoración.

Unos años, los veinte, que simbolizan en este caso la imagen de una ciudad decadente y alegre, de una gran metrópoli despreocupada, París, germen de todos los males. Una ciudad que nunca duerme y cuyas penas y enfermedades tienen que ocultarse sin cesar con el ruido y la alegría de una fiesta que nunca tiene que acabar. Un ambiente corrupto, degradado, de favores y placeres de todo tipo que se compran y se venden, representado con detalle en la novela de Dumas y reencarnado en el París de los locos años veinte, a través de la película de Smallwood. Los que mueven los hilos por detrás de las bambalinas, los que pagan esas noches de diversión ininterrumpida, son una burguesía pujante e hipócrita y una aristocracia orgullosa que creen obtenerlo todo con dinero: posición y puestos relumbrantes en la administración, influencias políticas, presencia en los principales periódicos de la época y, sobre todo, en el caso que nos ocupa, los favores sexuales de las más bellas prostitutas o *entretenidas* de la época. Un ambiente de cinismo, arribismo sin escrúpulos y falta de moral que se respira sin cesar en las grandes obras literarias de aquellos días, los días en que fue creada originariamente la obra de Dumas, a mediados del siglo XIX.

Así sucedió también con *Bel Ami* de Maupassant, con *La educación sentimental* de Flaubert o con *Las ilusiones perdidas* de Balzac, obras todas ellas que, lo mismo que *La dama de las camelias*, tienen París como magnético centro de atracción de su tumultuosa trama. Unas obras que, además, no hacían sino anunciar —o incluso reflejar, en el caso de *La educación sentimental*— uno de los períodos cruciales de la historia europea: la Revolución de 1848. La novela de Dumas, así como la película *Camille*, ofrecerían, pues, el marco perfecto antes del drama: antes de las grandes convulsiones históricas, de revoluciones o de guerras, la gente bailaba desesperada, hasta el último aliento, al borde mismo del abismo. Los años

veinte, es decir, el período de entreguerras, augurarían con su loca e irreflexiva alegría la llegada de la siguiente guerra mundial. Por su parte, el año de la aparición de *La dama de las camelias* de Dumas, 1848, fue precisamente el año en el que estalló en las calles de París la insurrección popular que obligaría a abdicar a Luis Felipe, dando paso a la Segunda República Francesa.

Ese ambiente festivo que refleja *Camille*, ese ambiente embriagado y bullicioso propio de una fiesta eterna y sin fin que planea por encima de los dramas personales de cada cual, había dado un salto en el tiempo de setenta años desde la inmortal historia de Dumas. Sin embargo, esa vida desdoblada, la decente y diurna y la pecaminosa y nocturna, imposibles de conciliar; esa vida sin freno alguno a la caída del sol, en el que la intensidad del placer se mezcla sin cesar con la erosión de cualquier principio moral, se da de igual modo en ambas obras, la literaria y la cinematográfica. Una vida, la diurna, y otra, la nocturna, con sus mantenidas, sus chicas alegres, la música, el baile y el champán que no deja de correr y que, cuando se encuentran, cara a cara, no se saludan, se vuelven la espalda.

Así describe Flaubert en *La educación sentimental* un encuentro parisino mundano, un día cualquiera de carreras en el hipódromo: «La muchedumbre, que se aburría, se desparramó. Grupos de hombres charlaban al pie de las tribunas. Las conversaciones eran muy libres; la vecindad de las mujeres de vida alegre hizo partir escandalizadas a las señoras de la buena sociedad. (...) También había celebridades de los bailes públicos y actrices del bulevar. (...) La vieja Georgine Aubert, a la que un autor de teatro llamaba el Luis XI de la prostitución, horriblemente maquillada, permanecía echada sobre su larga calesa. (...) La Mariscala —una famosa entretenida, que tiene un papel clave en la novela de Flaubert— sintió celos de esas celebridades, y para hacerse notar se puso a gesticular y a hablar en voz muy alta. (...) “Dame champán”, le dijo la Mariscala a su acompañante. Y, elevando lo más posible su copa llena, gritó: “¡Eh! ¡Las mujeres honestas! ¡La esposa de mi protector, eh!” , mientras estallaban risas en torno suyo».

¿Qué ha pasado en el mundo desde aquel momento histórico y cronológico casi exacto de la Revolución del 48 en el que Dumas publica su obra y

describe un París decadente, desvergonzado en algunos momentos y honrosamente burgués en otros? Un París presente tanto en *La dama de las camelias* como en la novela de Flaubert. Un París en el que, como afirmaba Balzac, el dinero era el protagonista absoluto y voraz de cualquier historia que se emprendiera. El dinero era necesario incluso para ignorarlo («para ignorar el dinero y para pasar de él hace falta mucho dinero», decía este gran maestro de la novela realista del XIX).

Pero volvamos a la época en que se escoge ambientar *Camille*. En 1921, cuando un galán o icono absoluto y popular de su época, como lo era Rodolfo Valentino, hace a los veintiséis años, tan solo cinco antes de su trágico fallecimiento, el papel de Armand Duval junto a una reina de la pantalla, Nazimova, una de las más grandes estrellas del cine mudo, de origen ruso, este joven de belleza demasiado afeminada para algunos, pero adorado como un dios por las mujeres, ya había comenzado a escribir su leyenda. Nacido en Castellaneta, en la región italiana de Apulia, e hijo de un veterinario, en aquel mismo año de 1921 acababa de tomar el nombre por el que sería mundialmente conocido: Rodolfo Valentino (abandonando su inicial Rodolfo di Valentina, considerado demasiado italiano). Su carrera se lanzó de forma fulgurante ese mismo año, especialmente fértil para él, ya que rodaría algunas de sus más célebres películas por las que luego sería recordado: *Los cuatro jinetes del apocalipsis*, *El caído* y *Camille*, además de una versión de *Eugénie Grandet* y otra cinta que se perdió (*Uncharted Seas*). Al año siguiente, 1922, vendría uno de sus más aclamados éxitos en la pantalla: *Sangre y arena*, que él consideraba lo mejor de su filmografía.

Por su parte, la biografía de Alla Nazimova es, si cabe, mucho más interesante. Nacida en Yalta en 1879, de donde huyó con su familia a causa de los frecuentes pogromos para instalarse en Montreux, Suiza (donde su padre abrió una farmacia), a los diecisiete años, dada la mala relación que tenía con su nueva madrastra y su violento progenitor, escapó hacia Moscú, donde ejerció diversos oficios, incluido el de la prostitución. Poco después lograría entrar en la escuela de teatro del mítico Stanislavski, donde aprendió no sólo el oficio de actriz sino también el de la puesta en escena, los decorados y el vestuario, así como la iluminación. Allí conocería al gran Chéjov, del que se



enamorado, aunque eso no impidió que se casara en 1899 con un joven estudiante. A los veinticuatro años, cuando ya era una estrella en Moscú y San Petersburgo, recorrería Europa representando obras de Chéjov y de Ibsen en Londres y Berlín. Unas interpretaciones que serían muy apreciadas tanto en Rusia como fuera, lo que la animó a emprender la emigración hacia Estados Unidos. Allí aprendería el inglés en cuatro meses y, gracias a su condición de políglota —también hablaba francés, italiano y alemán— y su inteligencia natural, llamó pronto la atención entre la *intelligentsia* neoyorquina. Convertida en una estrella del teatro de Broadway, en 1916 comienza ya su carrera imparable en Hollywood, convirtiéndose en uno de los nombres más poderosos de la MGM, ganando más que Mary Pickford y participando en la escritura, realización y producción de sus películas. Conocida lesbiana, contraería un matrimonio de conveniencia con un actor homosexual británico, Charles Bryant, mientras su lista de conquistas femeninas crecía sin parar: la actriz Tallulah Bankhead; la que fue también amante de Marlene Dietrich y Greta Garbo, Mercedes de Acosta; la primera esposa de Valentino, Jean Acker, o la sobrina de Oscar Wilde, Dolly Wilde. Desde 1929 hasta su fallecimiento en 1945, Nazimova viviría y tendría una relación estable con su pareja, Glesca Marshall, una actriz y benefactora del teatro.

Esto por lo que se refiere a las dos célebres y magnéticas personalidades que protagonizarían *Camille* (más tarde, en 1936, la gran Greta Garbo haría igualmente el papel de Marguerite Gautier, dirigida por George Cukor, con Robert Taylor como *partenaire*). Pero hay que insistir en el especial momento artístico y mundial que rodeaba aquella producción innovadora y moderna de decorados rupturistas y de vestuario —en algunas escenas, espectacular— heredero directo de un *art nouveau* a lo Klimt.

Cuando se reúnen en *Camille* un icono como Valentino, una poderosa estrella de Hollywood como Nazimova y una revolucionaria directora artística como Natacha Rambova para una misma producción, en aquellos mismos momentos toda una convulsa y revolucionaria modernidad, propia de las vanguardias europeas y rusas —que Nazimova conocía bien—, estaba en marcha en el campo del arte y de la estética en general. Una estética de entreguerras que, a ambos lados del Atlántico, arrancarían en los años veinte

del siglo pasado y llegaría hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Y que dejaría su huella en la escena y en el teatro, en la pintura, en el cine, en los decorados, en el diseño y la arquitectura, cuando se trataba del *art déco* y de escuelas como la Bauhaus, pero que, cuando se trataba de un desgarrado y dramático expresionismo, influiría igualmente en la poesía y en las narraciones de los que habían escapado de las masacres de Europa o bien las habían vivido en la retaguardia en cada uno de sus países.

Cuando se rueda *Camille*, la Primera Guerra Mundial había acabado hacía sólo tres años. Tras aquella etapa de exaltación de patrias y furiosos nacionalismos, tras aquella furia enloquecida en la que miles de jóvenes habían sido masacrados y sacrificados sin piedad, las ciudades, los centros neurálgicos de aquella contienda, sobre todo París y Berlín, paradójicamente, sólo pensaban en olvidar, en celebrar, en disfrutar amarga e irresponsablemente, en encadenar frenéticas fiestas y noches, una tras otra.

Es la época del reinado de los movimientos de vanguardia, con todos sus diferentes nombres y acepciones, desde surrealismo, dadaísmo, expresionismo y Nueva Objetividad en el campo de la literatura y el arte, o la estética del *art déco* que reina en el campo del diseño y la arquitectura. En los salones más elegantes de París, Nueva York y Berlín —tal y como se observa en *Camille*— brillan las formas y los volúmenes de un modernísimo *art déco*, y en las calles, en el exterior, los edificios tienen el toque futurista de la *Metrópolis* de Fritz Lang. Los cabarets, la música de jazz, la fotografía, los carteles y los fotomontajes de maestros de la vanguardia se combinan y alternan en esas agitadas metrópolis modernas con un despreocupado hedonismo y una extendida libertad sexual. Y se viven con una insaciable sed de entretenimiento y de diversión que haga olvidar por un minuto las penas, la soledad o la miseria en la que cada vida está instalada. Todos —como hace la desgraciada de Camille en las escenas primeras de la película— bailan desenfrenadamente al ritmo de una noria loca que los obliga a no decaer en ningún momento.

La *Camille* de Smallwood, del mítico Valentino y de la no menos fascinante Nazimova, joven y triste enamorada revivida en la película sólo por unos meses más, por un año entero gracias al amor, está envuelta en las formas

cortantes, geométricas e insistentes de la decoración ultramoderna de los apartamentos de la capital, París. Unos volúmenes cubistas, que contrastan con la placidez bucólica de las escenas de campo, aportados por la citada gran directora artística de aquellos días, Natacha Rambova, que algo más tarde de rodarse *Camille* contraería matrimonio con Rodolfo Valentino y colaborarían en varias producciones. Famosa diseñadora de vestuario y de decorados, directora artística, guionista, productora cinematográfica y actriz ocasional, la vida de Rambova y la de la protagonista de *Camille* fueron igual de accidentadas, tormentosas y dignas de encarnarse, cada una de ellas, en personajes novelescos. Conocida y apasionada *devoramujeres* del Hollywood libérrimo de aquellos años, como hemos dicho, de Nazimova se comentaba que también había sido amante de Rambova, la segunda mujer de Valentino. Desde luego, la vida privada de Nazimova fue poco discreta, desafiando sin cesar las convenciones de la época, y sobre su mansión de Sunset Boulevard, conocida como *El jardín de Alá*, corrían numerosos rumores acerca de sus fiestas estrafalarias y libertinas, que buscaban escapar al rigor moral de la época.

Natacha Rambova, por su parte, tras divorciarse de Valentino contrajo matrimonio con Álvaro de Urzaiz, un aristócrata español de educación británica al que conoció en un viaje a Europa en 1934, trasladándose a vivir juntos a Mallorca. Al estallar la Guerra Civil, Urzaiz se enroló en el bando nacional y llegó a ser comandante de navío. Algo más tarde se divorciarían.

La *Camille* del cine, e igualmente el personaje de Violetta de *La traviata*, dulcificaba en cierto modo el amargo tema de la prostitución de lujo, las famosas mantenidas del París rico y desinhibido, que corría como la espuma, de forma habitual y descarnada, por las novelas del XIX francés. Y en ocasiones eran ellas, las meretrices, las que ayudaban, consolaban, no cobraban e incluso mantenían a sus jóvenes amantes. Éste es el caso de Rachel, amiga íntima del desaprensivo y arribista *Bel Ami* de Maupassant, o de la llamada Mariscala, Rosanette, la entretenida que el joven héroe Frédéric Moreau utiliza sólo para consolarse de los amores imposibles y sin tacha con la decente Madame Arnoux en *La educación sentimental*.

Jóvenes prostitutas enamoradas que en ocasiones se prestan a mantener a

jóvenes estudiantes, escritores en ciernes o aprendices del oficio de periodista, normalmente llegados a la jungla de París en busca de fama y fortuna y provenientes casi siempre de honradas familias de la burguesía rural, como es el caso del Armand Duval de *La dama de las camelias*.

¿Por qué me he referido a esta crudeza dulcificada de la obra de Dumas tanto para la escena y la ópera como para la pantalla? En la novela *La dama de las camelias*, narrada por un personaje al que le es dado conocer el testimonio de una triste historia de amor malogrado, primero por una separación forzada y luego por la muerte de la protagonista, una novela sobre la inmólación y el sacrificio, las conversaciones, consejos y recomendaciones dados a estas bellas jóvenes que han emprendido la carrera son frecuentes y descarnados. Unas veces vienen ofrecidos por amigas del comercio de la carne más experimentadas, otras por los propios amantes y otras más por los decentes padres de familia, igualmente prosaicos y sin contemplaciones a la hora de estipular soluciones económicas provechosas para todos.

El mundo de la prostitución se expresa aquí con toda su crudeza. A pesar de ello, Alejandro Dumas no dejó de sentir nunca una especial piedad por estas jóvenes desvalidas, nacidas, como dice en su novela, «en lo más bajo de una tortuosa escala social». Hijo natural de Alejandro Dumas, el gran escritor autor de *Los tres mosqueteros*, y de una costurera, fue reconocido más tarde por su famoso padre y obligado a separarse de su madre a los siete años con objeto de recibir una educación mejor. Por tanto, sabía muy bien lo que era el sufrimiento de los que habían nacido pobres y sin recursos. La dura agonía de su madre le inspiraría fuertemente en sus escritos a la hora de reflejar sus caracteres femeninos y trágicos. Así, con esta conmovida admiración y ternura, describe, al final de su obra, a Marie Duplessis, la joven cortesana en la que se inspiró para *La dama de las camelias*: «Había en la Francia del año de gracia de 1845 una joven y hermosa muchacha, de rostro encantador, que con su mera presencia se granjeaba cierta mezcla de admiración y deferencia por parte de todo aquel que la veía por primera vez sin saber su nombre ni su profesión. Poseía, en efecto, y con suma naturalidad, la mirada ingenua, el gesto desengañado, el andar osado y a la vez decente de una mujer de mucho mundo. Su rostro era serio, su sonrisa majestuosa y con sólo verla caminar

podía aplicársele la frase pronunciada por alguien al referirse a una mujer de la corte: “Evidentemente, se trata de una prostituta o de una duquesa”. ¡Ay! No se trataba de una duquesa; había nacido en lo más bajo de una tortuosa escala social, y necesitó ser hermosa y encantadora para haber logrado alcanzar, con paso tan ligero, los primeros escalones a los dieciocho años, la edad que debía de tener en esta época. Recuerdo haberla encontrado un día, por primera vez, en un abominable *foyer* de un teatro del bulevar, mal iluminado y repleto de esa multitud bulliciosa que suele enjuiciar los melodramas en escena. (...) Pues bien, cuando aquella mujer apareció en el local, hubiérase dicho que iluminaba todas las ridiculeces o ferocidades del lugar con la mirada de sus hermosos ojos. Posaba el pie en el suelo fangoso como si, en realidad, atravesara el bulevar en un día de lluvia; se levantaba el vestido por instinto, para no rozar el barro, y sin pensar en no enseñar, ¿para qué?, su pie bien calzado y una pierna bien formada cubierta por una media de seda calada. El conjunto de su arreglo armonizaba con su silueta esbelta y joven; el hermoso óvalo del rostro, un poco pálido, respondía a la gracia que esparcía a su alrededor como un indecible perfume».

He reproducido todo el párrafo, en el que Dumas narra la primera aparición de su heroína en la vida real, para dar idea del encendido homenaje a esas muchachas modestas que se iniciaban desde lo más bajo, como sucedió en su día con la luego famosísima Coco Chanel, y que emprendían diversos caminos, dependiendo de las cualidades y también de la belleza que poseían. La Mariscala de Flaubert, en el interior mismo de *La educación sentimental*, aporta algunos datos de cómo fueron sus orígenes e infancia. Un relato doloroso, pero común en la época, que explica a su vez la psicología del personaje y su aparente inmoralidad. Rosanette había nacido en el seno de una familia de trabajadores de la seda de Lyon. Su infancia transcurrió en la más absoluta miseria y su madre acabó vendiéndola muy joven, cuando aún era virgen, a un desconocido. Ese mercadeo vergonzoso les procuró a sus padres pan para una semana. Tras ello, se daría paso al martirio cotidiano, cada vez menos martirio y cada vez más hábito sórdido, de una vida galante: amantes que se sucedían, uno tras otro, al azar de los encuentros. Dedicándose con inteligencia a los mejores de ellos, y gracias al contacto con jóvenes

pertenecientes a la aristocracia, los gustos y las maneras de Rosanette se irían puliendo poco a poco. Lo mismo pasaría con la desdichada Marguerite. O con Marie Duplessis, si se prefiere. Unos y otros les irían puliendo su porte y distinción.

Porque estamos ante un grandioso, frecuente, despiadado y gran mercado de la carne perfectamente pautado, en una época en la que la mezcla de convenciones, moral y religión no permitían las relaciones libres y abundaba, por tanto, el comercio de carácter sexual, desflorado en ocasiones en edades muy tempranas. Poco de romanticismo quedaba en algo tan sabido y detallado bajo cuerda, y tan evitado o directamente prohibido delante de «las señoras de la buena sociedad», como decía Flaubert.

Aun así, como gran e indoblegable misterio de la naturaleza, o de los sentimientos y emociones incontrolables, el amor, el deseo de posesión, los celos y el asco sentido por ancianos protectores al ser las meretrices jóvenes y con el deseo natural a flor de piel, corrían magistral y melancólicamente descritos por las páginas de la obra de Dumas. «Las mujeres mantenidas — dirá la cínica y experimentada Prudence, confidente de Marguerite en *La dama de las camelias*— siempre prevén que las amarán, pero nunca que amarán ellas. De lo contrario, ahorrarían dinero y a los treinta años podrían pagarse el lujo de tener un amante gratis.»

¿Quién es el verdadero héroe o heroína de esta historia? Sin lugar a dudas, la inolvidable y trágica Marguerite Gautier. Él, Armand, a su lado, no da la talla. Camille, o Marguerite, como se la quiera llamar, se eleva a través del más puro amor, como las auténticas heroínas de novela, se trate de la época que se trate. Lo que empezó para ella como un juego, crece dentro de su interior y alcanza la felicidad, para más tarde tener que renegar de ese amor, mortificarlo y herirlo de muerte. Así, inmolándose de forma terrible y generosa, permitirá que el curso normal en la vida de un joven burgués no sea interrumpido por un mal paso dado al comienzo de su camino. Por su parte, Armand, como el Frédéric Moreau de Flaubert, el hombre joven sin excesivos atributos, el burgués de provincias cercano a la mediocridad, en un siglo que temía los escándalos y el derrumbe del sólido edificio de las apariencias tanto como en épocas medievales se temía a la peste, no llegará a entender el

sacrificio tremendo, funesto, que emprende su amada. No estará a la altura de ese amor superior, desesperado de una joven casi moribunda. Una joven moribunda a causa de una enfermedad —la tuberculosis, aunque por debajo también se pueda entender la sífilis— de la cual las jóvenes puras de su misma edad estaban exentas. Cuando Armand, afectado en lo más hondo de su egoísmo, oiga la mentira piadosa, rebotante de dolor, que Marguerite inventa para facilitarle a él el olvido y la separación, él, ante lo que cree un atentado a su amor propio, incapaz de conocer el corazón de una mujer que lo ama con toda su alma, no dudará en romper su unión, sacrificando así su pasión a los prejuicios burgueses en los que ha crecido. La única herencia, y el posible pesar que de por vida le acompañe, el único objeto que le quedará a la joven Camille, será un volumen de la obra *Manon Lescaut* del Abbé Prévost, del siglo XVIII. Una historia «ejemplar» que un día, en los días de su felicidad aparentemente sin fin, Armand le regaló como un mal augurio inadvertido que, sin embargo, se convirtió en símbolo de su amor. En esta obra, que también narra un amor desgraciado, un joven caballero, Des Grieux, renuncia a todo para seguir a su amada Manon al destierro al que ha sido condenada en América, en Nueva Orleans. Un libro al que la joven Camille, en medio de su delirio y su agonía última, se aferra desesperada, como único vestigio que le queda de su amor.

2. CUANDO EL AMOR NO ES UN ASESINO— A un pequeño pueblo llega una forastera. Joven, elegante, sofisticada, moderna. Y conoce a un campesino (George O'Brien) que se enamora de ella. La seducción de los ojos, la más inmediata, la más pura, «la que prescinde de palabras, sólo las miradas se enredan en una especie de duelo, de enlazamiento inmediato, a espaldas de los demás, y de su discurso: encanto discreto de un orgasmo inmóvil y silencioso» (*De la seducción*, Jean Baudrillard). La forastera (Margaret Livingston) lo convence para que asesine a su mujer, con la que acaba de tener un hijo. Urden un plan. Durante la travesía del lago que los conducirá a la ciudad, él tendría que asesinarla y hacer ver que fue un accidente. Lo intenta, trata de estrangularla. La buena, confiada y amante campesina no encuentra explicación

para lo que está sucediendo. El marido, de repente, se arrepiente, le pide perdón. Llegan a la orilla y cogen un tranvía que los lleva a la ciudad. El malvado-estúpido, aún más estúpido que malvado, da sobre todo lástima; merece, en definitiva, nuestra piedad. La culpabilidad de este lamentable malvado no se cuestiona: es un hecho, pero resulta venial cuando se consideran todos los elementos del problema. Las circunstancias atenuantes. Ha sido engañado por una persona más inteligente que él, pero su conciencia, su mala conciencia, lo ha rescatado del delito.

En la ciudad el matrimonio pasa un día feliz caminando por las calles, entrando en los comercios. El esposo-malvado hasta le regala un ramo de flores a su inocente esposa. Al regresar a casa y tener que atravesar de nuevo el lago, se levanta una gran tormenta. Y aquello que el hombre había deseado a la ida y no cumplió, parece ahora que se puede llevar a cabo por los efectos perturbadores de la naturaleza. La barca naufraga y él puede alcanzar la orilla a nado, mientras la esposa desaparece. Y en tierra firme lo espera la amante que cree que se han cumplido los planes. Al verla, el hombre enloquece y trata de estrangularla, vengándose así del engaño al que lo sometió. Cuando está de nuevo a punto de llevar a cabo esta mala acción, oye las voces de gentes que celebran el salvamento de su esposa. Entonces él desiste de matar a la amante. El campesino, que tiene andares de gorila, es un necio más que un malvado. Y los necios pueden ser excusados, mientras que los malvados deben ser castigados. El malvado que no es malvado, el inocente más necio que malvado y el culpable más malvado que necio, según Jankélévitch (*El perdón*), corresponden así a tres formas de intelección moral: la indulgencia para el inocente-más-necio-que-malvado (e incluso más loco que necio) se sitúa más allá de la severidad para el puro malvado y más acá del rigor para el culpable-más-malvado-que-necio. O a la inversa: más acá de la indulgencia hay una evidencia primitiva, obvia e inmediata de la culpabilidad del culpable, y esta grosera evidencia visible salta a la vista del hombre carnal, pero sólo es evidente, si cabe, para un determinado conocimiento del primer género; es decir, para un conocimiento deformado por la óptica de la primera persona, cegada por la ira y la pasión.

El campesino fue fácilmente seducido por esa mujer que representaba para



él un nuevo mundo, frente al viejo y duro entorno del campo. Las miradas, los gestos amorosos, el duelo voluptuoso y sensual de la forastera eran casi irrenunciables. Una gran tentación. El actor de semejante acto de barbarie era a la vez víctima del mismo. Y sólo se da cuenta de lo que está haciendo cuando comienza a participar de la misma desesperación que la víctima inmediata. Tuvo la intención, desarrolló el acto, pero se venció a sí mismo. Incluso la víctima, a lo largo de ese día, sin comprenderlo del todo, llegó a perdonarlo. Comprender es perdonar. El amor lo comprende y lo perdona todo. La víctima prejuzgó la absolución de un tribunal. El hombre siempre había sido bueno y, a pesar de ese intervalo frenético producido por el descontrol de los sentidos, había vuelto a serlo. El campesino está cargado de atenuantes. En *Pelléas y Mélisande*, de Maurice Maeterlinck, cuando Golaud le pregunta a la mujer si lo perdona, ésta le responde que por supuesto, pero ¿de qué ha de perdonarlo? Eso mismo se preguntará la campesina cuando su marido se lo demande. El amante sabe con un saber inocente y lucidísimo. Sabe ignorando e ignora sabiendo. La mujer ama y quiere salvar al amado porque éste, que la iba a asesinar, no lo hizo, no lo llevó a cabo precisamente por ese amor que le resurgió durante ese instante. El acto del asesinato se convirtió en un acto amoroso.

Hobbes, en su *Leviatán*, define las emociones como movimientos de la mente que, a menudo, interfieren con el pensamiento. Y también define la locura como un exceso de pasiones cuando tienden al mal. El entendimiento no puede comprender el poder de la pasión, por lo cual se cree ingenuamente obligado a negarlo. El campesino lo niega, pero el entendimiento resurge ante los gritos familiares. Está llevando a cabo un perjurio, está llevando a cabo un acto de destrucción de algo que le corresponde. La fuerza del amor fue más poderosa que la fuerza de la pasión engañosa. Por eso la esposa comprende, porque ama y ha sido correspondida, y al comprender perdona. Claro que el perdón es un gesto drástico más que una relación cognoscitiva, y más bien una ofrenda que conocimiento, más bien sacrificio y decisión heroica que saber discursivo. El perdón es un acto de valentía y una generosa propuesta de paz. El perdón inaugura una nueva vida: señala la ascensión del viejo hombre a una existencia resucitada, y es él mismo la celebración de este segundo

nacimiento. Y así la reconciliación de ambos en medio de todos sus conciudadanos. Él resucitó a su vida espiritual. Ella resucitó físicamente, pues estaba perdida en las aguas y fue recuperada. Él arrojó al diablo fuera de sí, y también las tentaciones más duras: la carne, el placer, el deseo, el mal, el asesinato; y tuvo arrojado en el último instante. La esposa-ángel esperó a que él se ayudara a sí mismo sin intervención suya. La culpa de él, el perdón de ella. Las campanas siempre sonando, como advertencia para cumplir la ley de Dios y la de los hombres.

Murnau realizó esta película en Estados Unidos. El guion de Carl Mayer se basaba en la historia de Hermann Sudermann, *Viaje a Tilsit*. *Amanecer* es una película expresionista alemana. Los personajes son identificados simplemente como el hombre, la mujer y la mujer de la ciudad. Los decorados fueron contruidos con una perspectiva forzada, haciendo que parecieran mayores y más amplios. Y también se forzó la iluminación. Los personajes mostraban su estado de ánimo interior y su actuación exterior. En 1939, Veit Harlan dirigió otra versión con el título de la obra literaria en que se basaron ambas. Pero *Amanecer* y Murnau son insuperables.

3. CUANDO EL AMOR ES UN DEMONIO AZUL— En el año 1904, Heinrich Mann (1871-1950), el hermano mayor de Thomas Mann, publicó una novela titulada *El profesor Unrat*. Era la historia de un severo y veterano profesor de instituto que se enamora (aunque también es seducido) por una cantante de cabaret. *El profesor Unrat* es la crónica de la decadencia y caída de un hombre honorable en circunstancias imposibles. El mismo Heinrich, años después, se casó en 1914 con la actriz checa Maria Kanová. Como escritor publicó otras varias novelas y fue un ferviente antimilitarista durante la Primera Guerra Mundial y un activista contra el nacionalsocialismo. Primero se exilió en Francia y luego, con su segunda esposa y su sobrino Golo Mann, se fue a Estados Unidos. Murió en Santa Mónica.

En el *Berliner Börsen Kurier*, dos días antes de estrenarse la versión cinematográfica de *El profesor Unrat* bajo el título de *El ángel azul*, dirigida por Josef von Sternberg y protagonizada por Marlene Dietrich y Emil

Jannings, Mann publicó un artículo en el cual comparaba el original literario con su adaptación al séptimo arte. El estreno se había producido el 1 de abril del año 1930, en el célebre Gloria-Palast de Berlín. Mann estaba en Florencia, en un teatro. En el descanso compró un periódico y leyó una noticia en la que un profesor había sido conducido a su perdición al relacionarse con una cabaretera. Mann se imaginó al protagonista como un profesor de instituto, un hombre severo y sin experiencia entre las mujeres, un profesor duro con sus alumnos, ahora tiranizado por una mujer vulgar que lo consigue, lo desprecia y lo humilla. Un hombre de principios que acaba perdiéndolos todos. El lugar de los hechos, tanto en la novela como en la película, se llamaba *El ángel azul*, un antro situado en la bocacalle de un puerto que olía a brea, cerveza y polvos de maquillaje. El profesor (Jannings ganó un Oscar) descubre que sus alumnos son frequentadores habituales de un bar de mala fama donde escuchan canciones subidas de tono, picantes, insinuantes y eróticas, interpretadas por una seductora cantante llamada Lola. Y el maestro ejemplar acude a ese lugar para defender a sus pupilos. Un señor del siglo XIX, educado en otra moral, se enfrenta al siglo XX y a la fuerza de lo nuevo desconocido. En el camerino de la perversa, Unrat se da cuenta que allí, en medio de payasos y enanos de circo, en medio del sexo y el alcohol, su posición social no vale nada. Sólo el mago y director del espectáculo, Raat, un personaje sin escrúpulos, se queda impresionado al ver a aquel ciudadano ejemplar en las cloacas infernales. Y Marlene Dietrich enseñando las piernas y cantando desafinadamente *Ich bin von Kopf bis Fuss auf Liebe eingestellt* (en inglés *Falling in Love Again*).

Mann se imaginó al profesor Unrat más joven de lo que luego lo representaría Jannings. Tanto la novela como la película se hicieron muy famosas y el profesor Unrat, más que un personaje de ficción, se convirtió en un arquetipo, en un ser que mucha gente pensó que había existido en realidad. En una realidad total, no en la parcial que motivó la narración de su autor. En el artículo titulado «Me proyectan *El ángel azul*», Heinrich Mann escribía que «entre las personas que conocemos a fondo, si lo pensamos bien, hay más seres ficticios que reales». Unrat estaba a mitad de camino. No era el primer hombre que era destruido por una mujer (Adán fue el primero y la mitología y la Biblia están repletos de casos semejantes), pero sí un hombre sabio que en

el ocaso de su vida cede a sus principios para entregarse a la esclavitud del erotismo y del amor. Había un debate entre juventud y senectud, entre belleza y sabiduría y entre dignidad y maltrato.

Mann colaboró con Sternberg y el gran actor Emil Jannings en la adaptación de la novela, pues entendía que el cine requería otras maneras distintas. Jannings se empapó del personaje y lo asumió de tal manera que se disolvió en aquella nueva personalidad. Mann visitó los decorados, la habitación desordenada del profesor donde Jannings estaba tumbado en la cama, y por encima de él los libros cubiertos de polvo y el tubo de una estufa que cruzaba la habitación de lado a lado. Al ver a Jannings-Unrat, pensó que su personaje de ficción se había encarnado. Sabio distraído, obeso e ingenuo, en la novela se salvaba, es decir, no moría; mientras que en la película sí. Jannings decidió condenarlo, sacrificarlo o salvarlo de esa otra manera. En cualquier caso, Unrat estaba abocado a su perdición.

Unrat sufre la melancolía de la edad adulta que nace de la vivencia escindida de que la confianza absoluta, juvenil, se termina o se debilita en la voz interior del ser llamado, pero sin que sea posible obtener del mundo externo, al que ahora se entrega con ansia de aprendizaje y de dominio, una palabra que señale inequívocamente el camino y la meta. Él lo elige todo equivocadamente. Se entrega a la pasión irracional, abandonando la percepción racional que siempre había tenido del mundo. En la vida solamente hay dos cosas que permanecen siempre jóvenes, el amor y la muerte. La muerte tiene tanta vida como el amor, que es indestructible por transmitirse de generación en generación. Al elegir el amor, Unrat eligió a la vez la muerte, que a veces viene metamorfoseada en ese sentimiento incontrolable. Con el amor y la pasión, Unrat trató de conseguir una moratoria, una tregua, un aplazamiento, una incertidumbre. Pero se le acabó el tiempo. La vejez es una enfermedad del tiempo, o producida por el tiempo. Y además, incurable. La belleza y la juventud no soportan la decrepitud, aunque sea un saco de saber. En este caso, la cabaretera ni siquiera soporta ese conocimiento, esa educación que ella jamás conseguirá. Así pues, entre la seducción, las disputas, las humillaciones y el desasosiego de Unrat, el tiempo se acaba, la noche llega, la clepsidra se vacía de semen y el hombre se entrega a su

destino. La muerte lo alcanza cuando se producen la entrega y el desaliento. La vejez es una forma de vitalidad declinante pero, al fin y al cabo, una vitalidad viviente. Juventud y vejez son variedades del tono vital y modos heterogéneos de existencia. La vejez es, por tanto, un modo de ser, como la juventud y la edad madura. El presente senil no está más vacío para el hombre anciano de lo que lo está el presente juvenil para el hombre joven: tiene solamente otro cariz, otro ritmo, otro tempo, una tonalidad diferente. El ser humano se va adaptando a cada fase de la vida y una persona mayor no renuncia a nada, ni siquiera a la pasión, aunque ya no le pueda entregar toda la fuerza que tuvo en las edades anteriores. Una persona ya entrada en edad puede ser siempre joven ignorando su edad, e incluso un hombre joven puede ser siempre viejo cuando es demasiado consciente de los pormenores de su propia carrera. Unrat se ha olvidado de su edad, ha perdido la perspectiva de su vida, quisiera renunciar a todo para volver a empezar, pero nadie puede volver a empezar jamás. Y en esa insistencia cae en manos de sus debilidades, que hasta entonces desconocía. Si Scheler habla de una especie de «envejecimiento metafísico», referido a quienes siendo jóvenes se creen ya viejos, yo hablaría de «rejuvenecimiento metafísico» en el caso de Unrat. Pero tanto el uno como el otro son engaños para el tiempo, y el tiempo nunca se deja engañar.

¿Unrat ama lo posible o lo imposible? La razón nos dice que sólo debe amarse lo posible, pero la pasión nos cuchichea al oído (al oído de Unrat) que querer es poder, pues un luchador apasionado (en lo que él quiere convertirse) puede todo lo que quiere. Ninguna limitación cronológica, social o económica. Este querer apasionado, irracional, vehemente, ingenuo e infatigable quiere, quiere con todas sus fuerzas y hasta la última gota de su sangre, hasta el sacrificio total y sin reservas ni restricciones de ninguna clase. Este querer quiere vivir para el otro (en este caso inmerecidamente) hasta morir por él. Unrat vive solo la fase de la pasión pensando que ésta puede ser eterna. Sin embargo, la pasión siempre se acaba. La cabaretera contribuye a hacer permanente esta fase de la seducción, pero la extiende durante tanto tiempo que ayuda a provocar el desenlace final. La desesperación renace continuamente en la esperanza, así como la esperanza renace continuamente en

la desesperación. Pero todo tiene un principio y un fin. La vejez desarrolla en el ser humano una sensibilidad muy diferente a la de las otras edades, desarrolla una susceptibilidad muy particular que la sensibiliza enormemente y hace del menor cambio una señal crítica, un indicio sospechoso, escabroso e infinitamente cargado de consecuencias. Esta sensibilidad avisa finalmente a Unrat. El personaje se acaba tomando en serio, toma conciencia de sí mismo y del pozo en el que ha caído, y busca una solución. El saber siempre busca una solución, la ignorancia la pospone indefinidamente. Un ángel impostor se le apareció para engañarlo en su camino, pero ahora, finalmente, se le aparecerá otro verdadero para guiarlo en su destino. Una de las funciones esenciales de los ángeles es la anunciación del futuro. Y el ángel le indica a Unrat su nuevo camino, aunque lo elegirá él solo. Sea cual sea, estará rozándolo con sus alas, más benefactoras que las del Ángel Azul. Unrat no muere, se ausenta absolutamente del lugar de su pasión. Repudia a ese mal encarnado en una mujer fatal y se libera en ese exilio. Unrat se castiga y castiga.

La versión cinematográfica de la novela de Heinrich Mann no fue muy bien acogida por la prensa. La de derechas la criticó por inmoral y disoluta, mientras que la de izquierdas la acusó de falta de crítica social, un elemento que sí contenía la novela. Pero nadie osó censurar los delicados muslos desnudos de la joven Marlene.

Francis Bacon escribió que nunca hubo un hombre que pensara tan absurdamente bien de sí mismo como hace el amante de la persona amada; por lo tanto, estuvo bien dicho lo de que es imposible amar y ser juicioso. Unrat es un gran ejemplo de ello. Amar y ser juicioso, un *leitmotiv* permanente desde la antigüedad hasta nuestro mundo del siglo XXI. El fragmento 27 de Arquíloco dice: «Tal ansia de amor me envolvió el corazón / y densa niebla derramó sobre mis ojos / robando de mi pecho el suave sentido».

4. CUANDO EL AMOR NO BUSCA RECOMPENSAS MATERIALES— ¡Cuántos escritores y artistas habrían querido tener de musa a Greta Garbo! ¡Cuántos escritores y artistas habrían querido tener de musa a Yvonne Valbret! El director de *Inspiración*, Clarence Brown, se basó en la novela *Sapho* de

Alphonse Daudet. ¿Musa o amante? Desde luego, Yvonne, que no para de fumar y de asistir a lujosas fiestas en el París de entreguerras, es una mantenida. ¿Acaso las musas no tienen que comer y alojarse en algún lugar? Greta Garbo fue una de las primeras actrices que interpretaron este papel. Luego lo harían otras, también magníficas, como Ava Gardner o, más contemporáneamente, Irène Jacob (y en este libro se da buena cuenta de ello). Yvonne es una bellísima e inteligente modelo que inspira a escultores, pintores y poetas, los cuales, en la película, parecen adinerados a la vista del ritmo de vida que llevan. ¡Menuda suerte! Artistas que la immortalizan en sus obras y le declaran también su amor más mortal. Yvonne, que ya está de vuelta de todo, les responde que, en realidad, ellos sólo se aman a sí mismos. Está cansada de los artistas que la cortejan y no pueden alcanzar el techo de gasto que su compañía impone. Por eso, aunque comparte amistad y, a veces, escarceos con los artistas de la bohemia parisina, sus acompañantes son señores maduros y acaudalados. Hombres adúlteros metidos en años, con recursos, así los prefiere. A los demás, tarde o temprano, acaba despreciándolos. «¿Qué otra cosa puedo hacer? Los hombres sois todos iguales. Solo buscáis la satisfacción de dejarnos primero. Hasta ahora he tenido yo la suerte de adelantarme siempre. Sí, por eso soy cruel.» Yvonne desprecia a los hombres y se venga de ellos a su manera: haciendo que se suiciden, metiéndolos en la cárcel por falsificar cheques, humillándolos en privado o, también, las más de las veces, en público. El amor es un sentimiento desconocido para ella. El amor no puede alojarse en una mujer tan dura e irrespetuosa, a pesar de su gran belleza. Para Bataille, la prostitución, incluso ésta, más lujosa e intelectual, coincidente con la bohemia, es por lo general símbolo de una muerte que se presenta bajo el signo de la vida, por cuanto encarna el sentido del erotismo, por cuanto éste es el espacio donde se entrecruzan vida y muerte. Pero eso sólo es válido cuando la prostitución (aunque matizada en esta película) convierte a la mujer que se ofrece en un objeto muerto o, mejor aún, en el punto muerto del desencadenamiento de las pasiones.

En una de esas fiestas conoce a André Montell, un joven estudiante de la carrera diplomática. Se enamoran y, de repente, su actitud cambia. De ser buscada, es ella quien busca y seduce a este joven que desconoce su pasado.

¿Cómo un futuro diplomático podría convivir con una musa semejante? Los diplomáticos no necesitan la inspiración para nada. Además, ellos son los únicos, o mejor, los verdaderos representantes del Estado y de las leyes. Cuando André le pregunta a Yvonne por su vida, ella le contesta que es simplemente una mujer que ya no es tan joven ni tan guapa. Yvonne trata de ocultar ese pasado pecaminoso, pero ¿acaso el amor no es capaz de borrar toda huella? Sus amigos se encargarán de «denunciarla» en presencia de André, que se escandaliza y rompe con ella. No la abandona únicamente por la reputación que arrastra, sino, sobre todo, por la imposibilidad económica que él tiene para mantener el ritmo de vida que ella lleva. Tampoco la puede immortalizar pintando su retrato en una escapada a Italia o escribiéndole un soneto, como cuando acompañó a un poeta a Argelia. André está escandalizado y, además, no concibe cómo puede vivir rodeada de gente tan mezquina y ruin. El tiempo pasa. Yvonne se ha desprendido de su pasado, incluso abandonó a su último benefactor y ahora malvive en una oscura y destartalada buhardilla.

André ya está instalado en su carrera y su familia le ha buscado a una rica y agraciada joven con la cual casarse. Yvonne recorre las calles, lo va a esperar a los lugares por los que antes habían paseado juntos y, finalmente, se lo encuentra en un café. Él la saca de su infame habitación y la lleva a vivir al campo, a las afueras de París. André lleva ahora una doble vida, con su novia y con su amante. Todo lo que criticó lo pone en práctica, aunque su mala conciencia le hará tomar la decisión de dejarla definitivamente. Lo hace sólo por un tiempo, pues regresa dispuesto y con la intención de compartir con ella el resto de sus días. Yvonne no ha perdido sus facultades de seducción; además, esta vez sí está enamorada de verdad, por primera y única vez en la vida. Y ese amor se lo va a demostrar renunciando a él para no destrozarle su futuro. No se tira por la ventana, como una de sus amigas, sino que se marcha de París, quizás hasta de Francia, con uno de sus antiguos amantes, aquel que robó por ella. El amor también puede mostrar la dignidad de una persona, ya que a veces no supera las normas que se han establecido contra él. El viejo-amante de su joven amiga, al romper con ella —causa del suicidio—, le dice lo siguiente: «Estas cosas tienen que acabar alguna vez». «Estas cosas»,



subraya la muchacha. Y añade el hombre: «El romanticismo y el amor no duran para siempre. Somos civilizados. Dictamos nuestras propias leyes. Se te pasará enseguida. Te divertirás mucho cuando me vaya. Seguramente me habrás olvidado antes de un mes». Ella le responde que lo olvidará en solo un instante y se tira por la ventana.

Las convenciones sociales atraparon al amor durante siglos en un laberinto, lo aprisionaron, lo destruyeron. Incluso aquellos que querían romper estas cadenas no podían desentenderse de ellas, y menos aún las mujeres. Yvonne actúa como un hombre, actúa como tantas veces actuaron con ella, sólo que ella lo hace para defender a la persona que quiere y no los intereses (familiares, económicos, jurídicos, sociales) por los que habitualmente se rompían estas relaciones. El gesto que ha hecho Yvonne la redime de su pasado y, cuando André se despierta de su sueño, la redime frente a él. ¿Qué mayor muestra de amor que renunciar al mismo con un acto de fe semejante? Amar es también hacer el bien, amar es sobre todo hacer el bien aunque nos cueste el amor, desposeerse de la voluntad de una persona para liberarla de un futuro incierto. Quizás Yvonne, que era un ser amoral, se transformó a causa del amor en una persona estrictamente moral. ¿El uno o el otro?, se preguntó. ¿El bien de ella o el mal de él? Ella evitó el remordimiento, el malestar moral y, en consecuencia, sobrenatural (su amor), a su manera. Evitó la mala conciencia y los remordimientos. Por definición, el egoísmo desmiente al amor. Yvonne renunció a su egoísmo, al que tantas otras veces había alimentado, quemó su egoísmo en efígie para renacer a los ojos de quien más amaba, aunque fuera a través de sus cenizas. Aquello que impide amar es, precisamente, lo que aviva el fervor del amor, lo que aviva el demostrar que la renuncia, el arrepentimiento y el desestimiento también son una forma de amar.

5. CUANDO EL AMOR ES VAGABUNDO— Todas las mujeres de las que se enamora el vagabundo (Charles Chaplin) son de una pureza extrema y contienen en sí todas las virtudes maternas. Mujeres sin erotismo y sin sexo, sólo de una gran belleza arquetípica. Por eso el vagabundo no llega a la

consumación con ninguna de ellas, porque sería destruir esa imagen inmaculada. El vagabundo es un contemplativo del amor, no un *voyeur*. El contemplativo ve lo que ve y lo idealiza sin mácula. El *voyeur* ve más allá de lo que ve y su destino final es el cuerpo despojado de las aureolas espirituales. El vagabundo no seduce, no va de caza, sino que avisa, previene y ayuda a la presa frente a quienes quieren cazarla. El vagabundo es una víctima de la inocencia consciente, no sabe vivir de otra manera. También el amor es vagabundo, no tiene parada, no tiene meta, el fin mismo es su movimiento constante a favor del bien hacia la persona amada con generosidad. El vagabundo no posee nada, tampoco quiere poseer el cuerpo del amor, porque sabe que lo interrumpirá en su vagar. En *Luces de la ciudad*, el vagabundo protege y cuida: se encarga de la muchacha ciega, la entretiene leyéndole libros, encuentra el dinero para que la operen y pueda recuperar la visión. Él mismo se sacrifica haciendo trabajos imposibles como, por ejemplo, intervenir en un combate de boxeo. Fracasa, pero siempre continúa, es contumaz en sus buenas acciones. Obtiene el dinero a través del amigo-rico-suicida que se lo da cuando está ebrio. La policía lo acusa de habérselo robado. El vagabundo lo niega. Se lo entrega a la muchacha ciega. Lo encarcelan. El vagabundo tiene un amor tan puro como la nada.

Meses después, sale a la calle habiendo cumplido la pena de amar en secreto. Meses después, la muchacha ha recobrado la vista gracias a su sacrificio. Se encuentran. Ella es la encargada de una floristería. La muchacha esplendorosa se ríe de su aspecto estafalario y abandonado. Ella le ofrece una flor y, al tocar sus manos, se da cuenta que son las de quien la salvó. Y el vagabundo, desvelado el secreto, se entrega de nuevo a su soledad. Nadie la querrá como él la quiso, nadie estará jamás a su altura, sobre todo, porque no le pide nada, no le exige nada; jamás habrá entre ellos posibilidad alguna de odio o de rencor porque jamás vivirán juntos y siempre compartirán el secreto.

En *El chico* (1921), la madre que abandona a su hijo y luego no para de buscarlo desesperadamente, una madre rica, le agradece al vagabundo que se encargara de él y lo cuidara. Uno y otro se disfrazan, en un sueño, de ángeles. El vagabundo es un ángel que bajó a la tierra para hacer el bien sin por ello

tener que renunciar a lo que es.

En *El circo* (1928) ya había una gran muestra de este amor improductivo. El vagabundo conoce allí a una trapecista. El amor a las trapecistas tiene una profunda raigambre en el cine, por ejemplo en *El cielo sobre Berlín* de Wim Wenders. El amor funambulista, peligroso, aéreo, angelical. Las trapecistas también son ángeles que decidieron, por amor, abandonar su estado de desconocimiento del mismo. El vagabundo se incorpora al circo como payaso y, casualmente, obtiene un gran éxito debido no a sus aciertos sino a sus torpezas. El vagabundo defiende a la frágil trapecista del tirano director. Pero a ella le gusta otro trapecista de mala vida. El dar pena también es una forma de seducción. Más alto, más guapo, más elegante y arriesgado que el amor protector. En una de las actuaciones, el tal Rex no aparece y el vagabundo-payaso-mago-amante furtivo se ofrece para sustituirlo. Así le demostrará a la muchacha que él puede hacer ese número igual o incluso mejor. Como era de esperar, no es así. Lo echan del circo. Y la trapecista le dice que se va con él. El vagabundo va a buscar al tal Rex y lo convence para que se case con ella. Les echa arroz a la salida de la boda. El vagabundo no es feliz con su felicidad, sino con la felicidad de los demás. De lo que verdaderamente está enamorado es de su soledad, de su independencia; enamorado del amor, enamorado de las ficciones que desarrolla sobre esas mujeres. Enamorado de una hija más que de una mujer. Muchas veces, el amor del vagabundo también es paternofilial. Y la prohibición del incesto obliga a entregar a la madre, hermana o hija a otra persona. Es la regla de la donación por excelencia. El vagabundo se queda solo, triste, melancólico, satisfecho de su enajenación social, mientras el circo parte. También en el amor, como en la política, hay que ser prudente para saber gobernarse a sí mismo. Además, el vagabundo hace ya mucho que renunció al amor, porque, como escribió Fernando Pessoa a través del Barón de Teive, el amor es un problema irresoluble.

En *Candilejas* (1952), el viejo payaso fracasado y vencido por la edad evita el suicidio de una joven bailarina desesperada. Y no sólo la cuida, sino que se ocupa de enseñárselo todo. Ella, rehabilitada, abandonará a su promotor. La gratitud no existe, no hay recompensa para el que ama de verdad, la recompensa es el propio amor. No hay deseo, pues incluso el deseo no se

sostiene tampoco más que con la carencia. Cuando se agota en la demanda, cuando opera sin restricción, se queda sin realidad al quedarse sin imaginario. Y el vagabundo no puede vivir sin imaginario, sin renuncia, sin sacrificio, sin soledad, sin generosidad, sin memoria.

Es curioso que Charles Chaplin hubiera hecho antes *Monsieur Verdoux* (1947), la historia de un asesino de mujeres, de un asesino de damas adineradas a las que mata para quedarse con sus bienes. La historia de Landru se la contó Orson Wells. Un asesino del amor. Verdoux es un verdugo inclemente. Carece de todo aquello de bueno que tenía el vagabundo. Aquí no hay perdón, pues no hay mayor inhumanidad que asesinar al amor, valerse de él para matar. Una cosa es la muerte y otra el asesinato. El amor es tan poderoso como la muerte, pero el asesinato no forma parte de la muerte ni del amor. El asesinato está fuera del tratado, conduce a la condena. «*Inter faeces et urinam nascimur.*» Sí, como decía san Agustín, nacemos entre la inmundicia y el amor nos eleva más allá. El asesinato nos devuelve al fango, al estiércol, a la necesidad de no haber nacido. Quien se olvida del dolor de los demás no se merece que se lo evitemos. «El crimen importa más que la lujuria, el crimen a sangre fría es mayor que el crimen ejecutado en el ardor del sentimiento, pero el crimen cometido desde el endurecimiento de la parte sensitiva, crimen oscuro y secreto, importa más que todo, porque es el acto de un alma que, tras haberlo destruido todo en ella, ha acumulado una inmensa fuerza que se identificará completamente con el movimiento de destrucción absoluta que prepara», escribe Bataille en *Historia del erotismo*.

Verdoux no es un seductor, sino un perverso. A veces la seducción y la perversión corren por el filo de la misma navaja. Pero la perversión es, quizás, la que se opone con mayor intensidad a la seducción. La perversión es únicamente cruel, pues parte del engaño para causar un mal, un beneficio ajeno al amor. La perversión es un desafío helado y la seducción un desafío vivo. La seducción es inestable y efímera, la perversión es monótona e interminable. La perversión es cómplice y teatral (Verdoux es un gran actor), la seducción es secreta y reversible. Crimen a sangre fría. Quien se olvida del dolor de los demás no se merece que se lo evitemos.

6. CUANDO EL AMOR SE ENAMORA DE LA MUERTE EN VACACIONES— Vivir para ti, vivir para ti hasta morir por ello, incluida la muerte. Pero ¿qué sucede cuando se vive para el otro y ese otro es la propia muerte, de la que se ha enamorado? ¡Menuda paradoja! La vida es el bien deseable supremo y, sin embargo, se enamora del mal, pues no hay peor mal que la muerte, la ausencia de vida. ¿Se puede querer al mal (individual, propio, no colectivo)? ¿Se pueden traspasar los límites de la vida para entregarse a otro amor supremo y desconocido? El bien es aquello a lo que se le responde sí. Pero si al mal se le promete también fidelidad eterna con otro sí, ¿qué sucede? Nadie puede hacer mentir al principio de identidad y, de hecho, la película sólo se queda en la etapa del amor y no analiza las consecuencias posteriores de esa entrega de Grazia a la muerte, que más parece un suicidio encubierto que otra cosa. Una persona puede ofrendar su vida a otra, pero ¿qué se le puede ofrendar a la muerte? Por la muerte no se puede morir, pues es ella quien toma esa decisión. Amar sin razón, amar contra toda razón. La muerte es nuestro destino y si nos enamoramos de ella también lo hacemos de él y, al hacerlo, tratamos de modificarlo, de cambiarlo, de adelantarlo. El amor siempre trata de controlarlo todo en la entrega. Nunca se entrega de manera gratuita, incluso cuando actúa, como en este caso, contra sí mismo. El ámbito natural de las prohibiciones, escribe Georges Bataille en *Historia del erotismo*, no es sólo el ámbito de la sexualidad y la inmundicia; sino también el de la muerte. Las prohibiciones relativas a la muerte son de dos clases: el asesinato y el contacto con los cadáveres. Pero Bataille no se refiere en nada a que alguien pueda enamorarse de la propia muerte a través de uno de esos cuerpos inertes. La muerte no remite a la vida, sino a la aniquilación, a la fermentación, a la reintegración al poder de la naturaleza. La muerte no produce jamás alegría, esperanza, ilusión y deseo, sino, por el contrario, angustia, desasosiego, frigidéz y, en definitiva, terror. Esa espera del fin supone un silencio inapelable e ignominioso. En este sentido, la muerte es muda, es ciega, es incognoscible. El erotismo nos traslada al deseo y la muerte del deseo nos conduce a la repugnancia. ¿Cómo se puede amar a alguien que se repugna? La muerte azuza nuestra vida porque sabemos que acorta nuestro tiempo y nuestra

juventud. Todo en nosotros exige ser barrido por la muerte, y el amor no vacía, sino que llena.

En esta película, *La muerte en vacaciones*, de Mitchell Leisen, ésta está encarnada en el príncipe Sirki, que le ofrece a su amada conducirla por los caminos del más allá. Completado su destino terrenal, la muerte no le ofrece un destino a la nada, a un no sé qué desconocido e incognoscible, sino a un seguir caminando. Grazia no quiere un Orfeo que la salve de los infiernos (Corrado, su antiguo novio), sino que se ha enamorado del propio jefe de esos infiernos, de esas tinieblas, de ese mundo desconocido. El amor de Grazia reta a la muerte, al príncipe Sirki, hasta el punto de llegar, en el desafío, a su propia perdición, o quién sabe si a su felicidad. El amor que siente la muchacha por la muerte, encarnada pero conocida, se rebela contra el escándalo de la propia muerte y contra la amenaza que la muerte, también enamorada y fuera de sí, hace pesar sobre el ser amado. Pero ¿ese impulso amoroso es tan poderoso como para superar la muerte? ¡No! Grazia se entrega a la muerte, el amor se entrega a la muerte, no la supera, no la destruye. De alguna manera, Grazia cae en el ardid de la propia muerte enamorada. La muerte debería abandonarse a sí misma, renunciar a sí misma, prolongar indefinidamente sus vacaciones y, sin embargo, nos arrebató hasta el amor, la juventud, la belleza y la ingenuidad. A la muchacha la previene todo el mundo, y le insisten sus padres, pero ella se reafirma cada vez más en dar ese paso abismal. Es consciente de todo cuanto lleva a cabo. Entonces la muerte afirma que sí existe un amor que expulsa todos los miedos y que ella, la propia muerte, lo ha encontrado. Y la muerte, no ya el príncipe Sirki, sino el rostro de sombra de la misma muerte, acompañado de Grazia, vestida con un traje blanco de novia, grita a los cuatro vientos que el amor es más grande que la ilusión y tan poderoso como la muerte. Si lo fuera, la muerte dejaría de serlo y se convertiría en un mortal.

Grazia (Evelyn Venable) y Corrado (Guy Standing), dos jóvenes de familias aristocráticas y ricas italianas, se van a casar. Pero ella comienza a tener dudas e inquietudes que la llevan a posponerlo. Además, esta bella e inteligente muchacha percibe algo que no acierta a descifrar. Una sombra fría y horrible que aparece cuando ella y sus jóvenes y alocados amigos se ponen en

peligro con sus automóviles a gran velocidad. «Soplaba una brisa gélida pero no había viento, porque las hojas estaban quietas. Una sombra, una oscuridad inmensa, pero la luz de la luna la atravesaba. Sentía que alguien estaba corriendo detrás de ella. Algo me tocó, algo frío.» Novios, familiares y amigos se refugian en Villa Felicidad, una mansión digna de príncipes (los decorados, como todos los de las películas de Hollywood de esos años, son fastuosos). Por la noche, al dueño de la villa se le aparece la misma sombra, que se define como una especie de vagabundo del espacio, un punto de contacto entre el tiempo y la eternidad. Luego le confiesa al futuro anfitrión que es la muerte. El dueño se asusta, pero la muerte (que a veces tiene una demoledora ironía sarcástica) le advierte que esa noche no viene a trabajar, pues ya lo demostró evitándoles el accidente de coche. La muerte le comunica que se va a tomar tres días de vacaciones y que luego regresará a su antiguo oficio. Y lo hace para descubrir por qué los humanos la temen tanto. La muerte (para nosotros es femenino, aunque aquí es un hombre) se queja de ser incomprendida, indeseada, despreciada. Se queja de vivir en perpetua soledad y le pide a su anfitrión inesperado que la acoja durante ese breve tiempo. Se hará pasar por un mortal, por un príncipe, por un hombre de nuestro mundo (Fredric March). A partir de entonces será el príncipe Sirki.

Las vacaciones de la muerte son un capricho, una broma que le gasta a la vida, una broma de mal gusto, monstruosa y sublime. La muerte se va a tener que enfrentar al mundo, a la carne y al diablo. Pero ¿no es acaso el diablo la propia muerte, o al menos una de sus encarnaciones mitológicas?

Una vez presentado a los invitados, el príncipe Sirki propone un brindis por todos ellos y, además, por la vida y por todas las ilusiones de la juventud. Entre Grazia y el príncipe nace un sentimiento incontrolable, pero él aún ha de superar la tentación de las otras bellas mujeres que también lo rodean. El príncipe interviene en las conversaciones y opina, por ejemplo, que la gente aún no ha descubierto el esplendor de la vida: «La forma en que se entretienen me sigue pareciendo trivial y vacía». Uno de sus interlocutores, un viejo barón, le explica que sólo hay tres juegos verdaderamente interesantes: el dinero, el amor y, por último, la guerra. El príncipe Sirki, que siempre viste el mismo traje militar repleto de condecoraciones, confiesa no entender por qué

la humanidad se mata. El viejo barón le responde que luchan para convertirse en héroes a ojos de alguien a quien aman. El príncipe comprende entonces que, en realidad, los tres juegos se reducen a uno solo: el amor. Todo en la vida gira en torno al amor y a su consecución por unas u otras vías. De los tres, el juego más extraño, el más triste y el más vacío de todos. El barón no está de acuerdo con la palabra *vacío* y se lo recrimina al príncipe, advirtiéndole que quizás él no tenga suficiente experiencia en estas cuestiones. La muerte, el príncipe Sirki, asiente. ¿Cambiarán un par de labios la forma de pensar del príncipe algún día? Mientras tanto, tontea e intenta seducir a varias mujeres que se le acercan. Entonces comienza a sentir emociones desconocidas. En realidad la muerte carece de todo, no necesita nada, ni siquiera emociones. Todas las mujeres se sienten fascinadas por él. Cuando pierde la mirada ante tanta belleza que le rodea, él mismo se responde que está soñando con cosas imposibles. Una de las muchachas se atreve a asegurarle sin reparos que ella estaría dispuesta a todo por su amor. El príncipe Sirki la pone a prueba. La mira fijamente a los ojos y ella percibe las tinieblas. Entonces grita y se desespera, pues no quiere morir, sino vivir. Es fácil amar a alguien vivo, pero no tanto a quien no lo está. El príncipe Sirki hace sufrir, pero él también comienza a saber lo que es el dolor. La muerte teme haberse quedado atrapada en esa maraña de carne que empieza a tener vida. Pensaba que era como un vestido, fácil de ponérselo y sacárselo, pero quitárselo es volver a morir, volver a ser la muerte sin haber vivido. Ahora sabe lo que es estar acompañado y ser querido, todo lo que le falta a un señor tan poderoso.

De entre todas las mujeres es sólo Grazia la que congenia con el príncipe. Tanto, que le pregunta a él quién es de verdad. Parece proceder de un lugar lejano. «Cuando estoy con usted, veo en sus ojos los mundos que visito en mis sueños. Y, cuando me deja, el cielo se oscurece. Es como un misterio que no puede ser visto ni oído, que siempre está fuera de mi alcance. Algo que me atrae y me asusta», le susurra Grazia. La muerte habla entonces como el príncipe Sirki y se olvida, al menos por unos instantes, de quién es en realidad. El príncipe reconoce su gran poder, pero, también durante estos instantes, se deja vencer por el amor. Y Grazia se ofrece a escaparse con él, aun a sabiendas de quién es. La muerte duda si llevársela o dejarla. ¿Cuál será



su máxima manifestación de afecto hacia ella? Si la deja, tendrá el dolor de perderla; si se la lleva, ya nunca estará solo. Pero así piensa un hombre, más que un espíritu. Si se la lleva, morirá, tanto para los mortales como para sí mismo. Si la deja, cumplirá su destino, que también es la muerte, pero cuando le toque. El príncipe Sirki elabora entonces toda una teoría para convencer al resto de los allí presentes. Si se la lleva, será un triunfo, pero no para la muerte, tal y como la conocemos todos, sino porque él será el guía que la ayudará a atravesar el portal que conduce a la vida en el más allá. Así pues, la muerte se replantea su labor, que no es el fin sino el principio de algo nuevo y distinto. Sea como fuere, Grazia se va con él. El amor se va en manos de la muerte y, entonces, a pesar de su poder emotivo, la muerte, que es quien se la lleva, sigue siendo más poderosa que el amor. La muerte no es un destino objetivo, sino una cita. Ella misma no puede dejar de ir, puesto que es esa misma cita; es decir, la conjunción alusiva de signos y de reglas que se acoplan. La muerte misma es sólo un elemento inocente y esto provoca, en el film, la ironía secreta del relato, en lo que se distingue de un apólogo moral o de una vulgar historia de pulsión de muerte, y se resuelve en nosotros como una ocurrencia en lo sublime del amor. El rasgo espiritual del relato cinematográfico refuerza el ingenio gestual de la muerte hacia su amada, y las dos seducciones, la de la muerte y la de la historia, se confunden. Como escribe Jean Baudrillard en *De la seducción*, en el fondo de la seducción (la que la muerte ejerce aquí sobre su amada) se encuentra la atracción por el vacío, pero nunca la acumulación de signos, ni los mensajes del deseo, sino la complicidad esotérica en la absorción de los signos: «La seducción se traba en el secreto, en esta lenta o brutal extenuación del sentido que funda una complicidad entre los signos». El verdadero goce, el goce del amor, exige el impulso de la muerte, pero la muerte supondría su desaparición.

La película de Mitchell Leisen, *La muerte en vacaciones*, basada en la obra de teatro de Alberto Casella y con guion de Maxwell Anderson-Gladys Lehman y Walter Ferris, adelanta otras películas futuras como *Pandora y el holandés errante*. Alguien se entrega a la muerte para salvar el alma de otra persona. ¿Salvará Grazia el alma de su amante? Recordemos una vez más al maestro Jankélévitch, en *La paradoja de la moral*: «El amor es más fuerte que

la muerte, pero la muerte es más fuerte que el amor: el amor y la muerte son, pues, no tan fuertes el uno como la otra —ya que estarían en equilibrio y se neutralizarían recíprocamente—, sino más fuertes el uno que la otra, lo cual es contradictorio y engendra una situación inestable y desgarrada, dramática y literalmente insoluble; no una situación dialéctica, hablando en propiedad, sino más bien una especie de reciprocidad incomprensible, una alternancia convulsiva y crispada, un conflicto apasionado llevado al paroxismo de la tensión: el amante muere de amor, pero el amor triunfa al sucumbir». ¿Triunfa entonces Grazia frente a la muerte, incluso sin ella saberlo? Para los mortales que asisten a ese acto final, quizás. ¿Amar a la muerte? Que sepamos, sólo la aman los suicidas. El amor y la muerte tiran cada uno de su lado y tratan de justificar sus discrepancias con este sacrificio voluntario. Tiran de nuestro cuerpo y lo desgarran. El amor es, a la vez, el más débil y el más fuerte. Y en el film parece que estos antagonistas se unen en uno solo. Pero no es así, no puede ser así. El uno no existe sin el otro, son las partes de un todo, pero al fin sólo partes. La muerte se lleva a Grazia con la promesa de ayudarla en su otro camino; por lo tanto, también la perderá. La muerte lo pierde siempre todo, incluso a su pesar.

7. CUANDO EL AMOR TIENE EL ROSTRO DE UN ÁNGEL— «Los hombres que esperan que las mujeres actúen con lógica fracasan en el amor», le dice Angel (Marlene Dietrich) a su marido en la elegante casa de citas de la gran duquesa rusa en París. Y sobre esta idea Ernst Lubitsch desarrolla *Angel*. Dos amigos que han combatido juntos en la Primera Guerra Mundial se reencuentran casualmente en Londres. Uno de ellos es un alto cargo del ministerio de exteriores británico y está casado con Anna, a quien no hace mucho caso debido a sus constantes viajes a Ginebra, a la Liga de las Naciones. El amigo, un bohemio acomodado, le cuenta que acaba de conocer en París a una mujer extraordinaria de la que nada sabe, ni siquiera su nombre. Por eso, él mismo la ha bautizado como Angel. Frédéric, una persona educada y amable, pero fríamente distante, le comenta a su apasionado amigo (al cual le debe la vida) que es una historia insólita, emocionante, y que no le importaría leerla en una

novela; pero que en la vida real siempre descartaría ser su protagonista. Frédéric desconfía de las historias de amor: son autoengaños. Además, conforman un secreto que pertenece a dos personas y sólo a ellas. Halton, el polo opuesto a su amigo en cuanto a sentimientos, insiste en lo maravilloso que es encontrar a una mujer que se ha buscado a lo largo de tantos años.

En una reunión en casa de Frédéric (Herbert Marshall), Halton (Melvyn Douglas) descubrirá que Angel y Anna son la misma persona. Anna actúa como si nunca hubiera visto a Halton. Él la llama Angel y ella hace como que no comprende la historia que le está contando. Anna dice que la confunde con otra persona, que no ha estado en París desde hace varios meses. Pero la insistencia del amante, junto con las permanentes ausencias del marido, que prepara otro viaje a Ginebra rompiendo su promesa de viajar juntos a Viena, vence su voluntad. Anna tiene un esposo rico y famoso, vive en un palacio con servidumbre, dispone de libertad para moverse y gastar dinero en caprichos, pero le falta el amor, la sensación de ser querida y poseída por un hombre. Y Halton le ofrece todo eso. Deciden encontrarse de nuevo en la ciudad del Sena, en la casa de la gran duquesa rusa exiliada. Pero Frédéric, a causa de una serie de casualidades relacionadas con el transporte aéreo, descubre la historia y decide personarse él mismo en la ciudad del Sena y descubrir si realmente Angel es Anna. Si lo fuera, confirmaría el adulterio de su esposa. Anna y la gran duquesa se conocieron en otros tiempos. La elegante casa de citas de la aristócrata rusa está dedicada al juego, a las mujeres y a las fiestas, y todo da a entender que Anna fue una de esas mujeres de vida oscura reconvertida por el matrimonio en una gran señora. Un ser humano puede ser considerado una cosa, de la misma manera que los animales. Al margen de la esclavitud, los hombres han tendido generalmente a considerar cosas a las mujeres, antes de venderlas en matrimonio eran propiedad de padres o hermanos. Vendidas, traspasaban el espacio sexual y la fuerza de trabajo. Al encontrarse por vez primera con Halton, Anna le advierte a su amante temporal inconsumado que ella puede ser una espía, una ladrona e, incluso, una adúltera. Lo que realmente es, incluso a su pesar. Le advierte que ella está lejos de ser intachable. A los amantes como Halton eso no sólo no les importa nada, sino que les crea un mayor atractivo. Lo mismo que su desaparición

repentina en el jardín, mientras él le va a comprar un ramo de violetas. Y en la conversación con Halton, Frédéric le confiesa que un hombre de Estado debe poseer el valor de ser impopular (estamos en los prolegómenos de la Segunda Guerra Mundial). Pero esa impopularidad llega, peligrosamente, hasta su propia casa y su propia esposa. Anna ha preparado todo este maquiavélico plan para darle celos y un ultimátum. Los celos, que son quizás la más empobrecedora de las virtudes y se oponen radicalmente a la felicidad.

Anna, Frédéric y Halton están todos en París en casa de la gran duquesa. Frédéric recrimina a su esposa. Una esposa es principalmente una mujer engendradora de hijos y cuidadora del hogar. Pero una prostituta (Anna pudo haberlo sido de lujo) no deja de ser, al igual que la fiel esposa, un objeto cuyo valor podría calcularse. Anna, una mujer ya honesta, utiliza aquellas viejas fórmulas de las descarriadas para volver a seducir a su esposo. Y le echa en cara a Frédéric el abandono al cual la tiene sometida. Él le asegura que ella es Angel y que la única manera de comprobarlo es entrar en esa habitación donde ¿está? la impostora. Anna le dice a su marido que si traspasa esa puerta su matrimonio se habrá terminado. Si encuentra a Angel allí dentro, se alegrará de que ella no sea Angel y querrá continuar con la rutina matrimonial, y eso para Anna no es nada satisfactorio. Frédéric le pregunta a Anna: «¿Y si no encuentro a Angel?». Y Anna le responde: «Irás a ver a tu abogado. Por el contrario, si decides no entrar te quedarás con la duda. No estarás tan seguro de ti mismo, ni de mí, y todo eso podría ser maravilloso». Frédéric, que es un ser racional y pragmático, entra en la habitación y la encuentra vacía. Angel no está allí. Anna es Ángel. Todo parece encaminarse a que Anna optará por Halton, pero Frédéric le pide una nueva oportunidad y, para demostrárselo, le dice que cambiará su viaje oficial a Ginebra por el que tenían previsto a Viena. Finalmente, Anna y Frédéric parten juntos mientras el amante utilizado como cebo se queda solo en la elegante casa de citas, esperando, quizás, a otra Angel. Este final trastoca toda la película, que era la reivindicación de una mujer nueva, liberada. Al final, la mujer «revolucionaria» se deja vencer por el dinero y la seguridad más que por el verdadero amor. Pero ¿quién podría asegurarnos que Anna no volverá, en otro momento, a ver a la gran duquesa rusa? Con ese gesto, con esa decisión, sigue recibiendo grandes sumas de

dinero, como lo hacen las prostitutas de altura. Este dinero será donado por el esposo a cambio de su sumisión.

Si en los matrimonios de antes, como en el de este film, la fidelidad era algo esencial, hoy, más de medio siglo después, en las parejas de hecho la obligación de ser fieles no está estatuida. ¿Es este motivo uno de los éxitos sociales? ¿No era la fidelidad una práctica burguesa y represora? Sin embargo, la fidelidad sigue teniendo en las parejas, del tipo que sean, una importancia capital. Nuestra cultura individualista y hedonista no ha sido capaz de modificar este hábito ancestral de relación en la convivencia marital. La infidelidad y el adulterio (ya poco perseguido penalmente) siguen equivaliendo a la traición, al engaño, a la doble vida y, en el fondo, al desamor. Las aventuras fuera del matrimonio, clásico o moderno, no han logrado un apoyo social y ni siquiera una legitimidad moral. El amor sigue siendo exclusivo, aunque con una mayor laxitud. Pero el engaño permanente y continuado sigue, como siempre, causando males incontrolables. Una relación amorosa estable crea vínculos entre ambas personas que impiden decisiones secretas individuales. Anna le da celos a Frédéric para que se dé cuenta que está a punto de perderla. Ella es menos culpable que él, porque en todo momento es consciente de lo que está haciendo. La angustia de los celos no ha sido superada por nuestro mundo contemporáneo. Y amar sigue siendo poseer a otro y que nadie más tome posesión de él. Y todas las formas alternativas han ido fracasando con mayor o menor rapidez. La infidelidad no ha podido ser desterrada de la sociedad; es decir, la infelicidad, porque un ser infiel es aquel que, sobre todo, no es feliz. Pero se ha ido metamorfoseando. Ahora, por ejemplo, en las redes sociales, donde existen multitud de espacios dedicados a personas casadas que buscan relaciones extramatrimoniales.

Pero ¿qué es la infidelidad? Anna apenas engañó a Frédéric más que en espíritu, pues siempre mantuvo a Halton a raya. En realidad, el amante es el principal engañado y damnificado de esta historia. Hoy ese juego de Anna y Halton apenas sería calificado de escarceo amoroso. La infidelidad tiene importancia cuando se hace de una manera continuada y para sustituir a la otra persona en un futuro determinado. Pero también la relación sexual, aunque sea esporádica, forma parte de la infidelidad. Infidelidad sexual, sentimental,

juego online. Lo más inquietante es la insatisfacción de esa persona con su cónyuge, que la lleva a este permanente peligro. De los amores paralelos no hay noticia de que alguna vez acabaran bien, en la historia de la humanidad excepto en las sociedades polígamas. Y la civilización hizo desaparecer esa conducta, que había sido considerada durante siglos como algo habitual. Michel Foucault escribe en *Historia de la sexualidad* que la relación conyugal no debe ser ajena a Eros, a ese amor que algunos de los filósofos quisieron reservar a los muchachos pero que tampoco debe ignorar o excluir a Afrodita. En el texto en que muestra que el matrimonio, lejos de ser un obstáculo, es una obligación para el filósofo, Musonio alega la grandeza y el valor del estado matrimonial, y recuerda cuáles son las tres grandes divinidades que velan sobre él: Hera, a la que «nos dirigimos como a la patrona del himeneo»; Afrodita, puesto que se ha llamado «*Aphrodision ergon* al comercio del esposo con la esposa», y Eros (¿a qué podría aplicarse mejor que a la unión legítima del hombre y de la mujer?). Juntas, estas tres potencias tienen por función «unir a los dos esposos para la procreación de los hijos» (Musonio). Así será también como Plutarco afirme el papel de Afrodita y de Eros en lo que constituye propiamente el lazo conyugal (*Diálogo sobre el amor*). Correlativamente a esta presencia de la pasión amorosa y de las voluptuosidades físicas en el matrimonio, hay otras teorías de la antigüedad en las que se dice que no hay que tratar a la propia esposa como a una amante y que en el matrimonio hay que conducirse como marido más que como amante (Séneca). En que se defiende la decencia conyugal frente a los placeres del sexo. El marido debe recordar sin cesar que no puede «tener relación con la misma mujer a la vez como esposa y como amante» (Séneca). Estoicismo y cristianismo coincidirán en que el amor de los esposos sólo conduce a la descendencia para el bien de la ciudad y del Estado, y buscar en esa relación las sensaciones del placer sería infringir la ley, atropellar el orden de los fines y transgredir el principio que debe unir, en una pareja, a un hombre y una mujer. Entre los esposos debería haber modales honestos, reserva y respeto, buena educación y delicadeza.

La infidelidad de Anna, su leve adulterio, estaba muy mal visto socialmente en aquellos tiempos, pues era un daño irreparable sobre dos

personas muy bien situadas en la alta sociedad. En esos tiempos de entreguerras la mujer era la más débil, pero afortunadamente hoy ya no es así. Hoy las mujeres (algunas no precisamente ejemplares) confiesan su doble vida en programas de gran audiencia en las televisiones privadas, y la legitiman como una forma de reafirmar su carácter, su manera de ser y su feminidad liberada de los abusos machistas. Lipovetsky, citando el libro de François de Singly, *Libres ensemble*, dice que así manifiestan su libertad, su independencia, el sentir el placer de seguir «siendo ligeras, lúdicas, y tener curiosidad por la vida». A pesar de sus riquezas materiales, ofrecidas por Frédéric, Anna estaba sumergida en el abandono, en el tedio, en la ociosidad. Eso mismo produce hoy la infidelidad, a pesar de que la mujer ha estudiado, trabaja y desempeña cargos de responsabilidad. La infidelidad, a causa del aburrimiento, produce un respiro psicológico a veces necesario, y por eso cierta desculpabilización de la inconstancia en nombre de un supuesto derecho a la «ligereza» (término de Lipovetsky), al placer, a la autonomía personal. La ligereza, para el pensador francés, ya no es una infamia moral, sino un medio de salvar la pareja y de reconquistarse a uno mismo. Las mujeres jóvenes de hoy en día (esto es una generalización) piden el «derecho» a poder ser infieles como lo fueron (otra generalización) sus padres, abuelos, bisabuelos y tatarabuelos con sus respectivas madres, abuelas, etc. ¿Es la infidelidad femenina un signo de igualdad democrática? Curiosa, difícil y compleja pregunta. Anna probablemente respondería que sí. No el ejercicio de la misma, sino su posibilidad, la misma posibilidad que podría ejercer Frédéric. ¿La pareja de hoy es más tolerante? ¿La pareja de hoy pactaría adulterios consentidos? El adulterio siempre partió del secreto, y si no hay secreto no hay adulterio, pues si fuera permitido ya sería otra cosa. El tedio y el aburrimiento pueden conducir, temporalmente, a ese escenario abismal en que se puede replantear la relación amorosa en mejores condiciones para el futuro. Pero la fidelidad sigue siendo algo inviolable. Lipovetsky afirma que estamos en la época de la fidelidad «postsacrificial», otro signo de nuestra «relación *light*» con la vida ética. La tranquilidad de las costumbres suele imponerse (como en el caso de Anna) a la aventura del descubrimiento de ese amor ideal, que nadie ha alcanzado jamás más que a través de la ficción literaria,

cinematográfica o artística. Esa seguridad física y económica siempre se impone (hay también grandes excepciones) a la promiscuidad. El amor es un deseo incontrolable, pero sabe que más allá de él existe un peligro que todavía no ha aprendido a sortear.

Marlene Dietrich. ¡Qué mujer y qué actriz! El cine es poderoso gracias a sus mitos. Y en el corazón del mito cinematográfico reside la seducción de una gran figura seductora, de mujer o de hombre (de mujer sobre todo, como en este caso), ligada a la fuerza embelesadora y arrebatadora de la propia imagen cinematográfica. «La *star* —escribe Baudrillard— no tiene nada de ser ideal o sublime: es artificial. No debe ser más que una actriz en el sentido psicológico del término: su cara no es el reflejo de su alma ni de su sensibilidad: no tiene. Al contrario, está ahí para desbaratar cualquier sensibilidad, cualquier expresión, con la mera fascinación ritual del vacío, con su mirada extática y la nulidad de su sonrisa. Ahí es donde alcanza el mito y el rito colectivo de adulación propia del sacrificio.» Para el filósofo francés, las grandes seductoras o las grandes *stars* nunca brillan por su talento o por su inteligencia, brillan por su ausencia. Brillan por su nulidad, y por su frialdad, que es la del maquillaje y el hieratismo ritual. «El cine ha resplandecido —aunque yo no estoy totalmente de acuerdo con esta apreciación de Baudrillard en *De la seducción*— gracias a esta seducción pura, gracias a esta pura vibración del sinsentido, vibración caliente tanto más hermosa cuanto que venía del frío.» Marlene: diosa y actriz. ¡Cuánta idolatría! ¿Inmortales? Sólo en nuestras mentes. Ellas también mueren, después de haberse marchitado antes.

8. CUANDO EL AMOR SE ESCONDE EN LOS HOTELES— Muchas veces oí repetir esta frase, «el amor es más fuerte que la muerte», y así la creí hasta que en una de mis relecturas de El Cantar de los Cantares comprobé que en su epílogo dice exactamente: «Porque es fuerte el amor como la muerte». Por tanto, nada hay tan poderoso como ella. El amor se le acerca y sólo se le equipara cuando se le entrega como sacrificio. Si el amor fuese más poderoso que la muerte, eso significaría que el amor tiene el poder de hacernos



inmortales. Al menos en espíritu y como una manera de expresarnos, el amor es más fuerte que la muerte, pero no es así. Ella lo sabe y nos deja jugar con esa falsa ilusión. La muerte es, física y espiritualmente, mucho más poderosa y fuerte que el amor. El amante muere de amor, pero el amor triunfa al sucumbir. El amor y la muerte se nos disputan. El amor no posee el poder de arrancar al amado de las garras de la muerte, pero, sobre todo, no inmuniza al amante contra el agotamiento, ni siquiera contra la simple fatiga. El amor es a la vez más fuerte y más débil que la muerte.

¿A quién se puede amar más, al que no cumplió con la promesa de suicidarse juntos, o aquel que se suicida por amor sin exigir nada a cambio? En el *Hotel del Norte*, de Marcel Carné, Renée (Annabella) y Pierre (Jean-Pierre Aumont) son dos jóvenes que buscan un hotel para suicidarse en uno de los viejos barrios del París de finales de los años treinta del pasado siglo. El Hotel del Norte (en el canal de St.-Martin, en el número 101 del Quai de Jemmapes, aún se puede contemplar la fachada original) es una pensión familiar situada sobre uno de los pequeños canales del Sena. Todo es amable y cordial. Los amantes llegan mientras se celebra una primera comunión y les dan una bonita habitación, la 16, con vistas desde la fachada principal. Ya es de noche. «Si no me quisieras, estaría sola en el mundo», le dice Renée a Pierre. Esta bella muchacha, salida de un orfelinato, está aún más decidida que su amante a emprender tan violenta acción. Sin embargo, el rostro de Renée no es adusto, sino alegre y brillante. Demuestra no tener miedo. A pesar de su juventud, ambos se quejan de cómo los ha tratado la vida. Él es un artista, un dibujante, y ella trabaja en una panadería. Los sueldos no les dan para vivir dignamente. «Enséñame nuestro regalo. No podemos echarnos atrás, porque entonces tendríamos que volvernos a enfrentar a la vida. ¡Qué duro!» El regalo es una pistola. «Me tumbaré junto a ti, apoyaré la cabeza en tu brazo y me besarás suavemente, como la primera vez. Cerraré los ojos, oiré el tictac de tu reloj junto a mi oreja. Susurrarás mi nombre y me dispararás aquí, en el corazón. Hazlo con cuidado. Llevo el broche que me regalaste para que no falles el tiro. Entonces cerrarás los ojos, no quiero que me veas morir.» Es Renée quien habla, relajadamente, junto a la cara aterrorizada de Pierre. Ambos han emprendido ya una luna de miel hacia la muerte. En ese más allá

serán felices eternamente, juntos viajarán con buena estrella.

Suena un disparo, pero el segundo se retrasa, no se lleva a cabo. En la habitación de al lado viven Raymonde (Arletty), una prostituta, y su chulo, monsieur Edmond (Louis Jouvet). Es él quien entra en la habitación de los suicidas. Se encuentra con el «asesino» y lo deja escapar mientras auxilia a la muchacha, que parece mortalmente herida. Pierre tira el arma y pretende suicidarse arrojándose a las vías del tren. Pero no lo consigue, ¿por cobardía o por falta de amor?

Ella se recupera, se autoinculpa para defenderlo y lo visita varias veces en la cárcel para confirmarle su amor, pero él la rechaza porque sabe que ha sido un cobarde. «Soy un asesino. No me dio miedo la muerte, como piensas. Me dio miedo la libertad. Y por eso, cuando vi salir el sol como en un día cualquiera, me entregué a la policía. Quise matarte.» Mientras tanto, Edmond, un personaje sin ilusión ni esperanza, se dedica a proteger a Renée cuando regresa al hotel y la acogen como trabajadora. Edmond recupera la pistola y se la guarda. Y Renée vuelve a vivir en la habitación 16 y así rememora el punto culminante de su amor. Ante las negativas de Pierre, se deja seducir por Edmond. Ambos deciden irse de París, de Francia, y eligen Port Said. En Marsella se les ve felices. Él encuentra una nueva vida en ese amor. Y Renée, entusiasmada por el futuro que les espera, le comenta a Edmond: «Allí seremos libres. Será maravilloso. Allí seremos felices, estaremos muertos para todos salvo para nosotros. En dos días estaremos lejos de todo y no volveremos nunca».

¿Sentirán nostalgia de París? Edmond le dice a Renée: «Contigo todo será París». Si la película de Marcel Carné es emocionante (el tiempo le ha dado más fuerza), los diálogos y el guion de Jean Aurenche, Henri Jeanson y Jacques Prévert, basándose en la novela de Eugène Dabit, son extraordinarios. La mano del poeta Prévert se ve muy claramente. Los actores, magistrales. Finalmente, Renée desembarca inopinadamente y regresa a París. El amor aparenta alejarse. Pone temporalmente tierra por medio para acercarse mejor. Al igual que el atleta da pasos atrás para tomar impulso, al igual que el fuerte quiere parecer débil. El amor se expresa a contrario. ¿No finge siempre el enamorado indiferencia, desdén, desinterés? ¿No tiene el amor un lenguaje

misterioso, unas tácticas propias?

Renée vuelve al hotel y espera a que Pierre acuda a la cita, una vez salga de la cárcel, durante un baile nocturno al aire libre. De pronto, aparece Edmond, que le recrimina amorosamente a Renée que lo abandonara en el barco sin avisarlo. El espectador tiene la sensación de que este oscuro personaje va a vengarse de los dos amantes, pero Edmond la ama de verdad y sabe cómo demostrárselo. Renée le pide que no regrese al hotel, donde lo esperan para matarlo, pero él, por el contrario, sorprende a su asesino y, en vez de deshacerse de él, le entrega la pistola con la cual intentaron suicidarse Renée y Pierre. Y es con esta arma con la que muere. Edmond hizo por Renée lo que Pierre no llevó a cabo. Sin embargo, Renée nunca dejó de amar a su «asesino» y ahora, supuestamente, serán felices. Edmond fue más allá del amor. Quizás leyó mal *El Cantar de los Cantares*. «Porque es fuerte el amor como la muerte», no «el amor es más fuerte que la muerte». A veces pienso si, a lo largo del tiempo, no pudieron equivocarse los transcritores, entre ellos san Jerónimo.

9. CUANDO EL AMOR FLOTA EN EL AZAR— Cuando llegué por primera vez a Nueva York, una de las decisiones más inmediatas que tomé fue ver el Empire State. En realidad, no solo deseaba contemplar este gran rascacielos (el más alto del mundo desde el año 1931 al 1972, y que volvió a serlo tras la caída de las Torres Gemelas y hasta la finalización de la Torre de la Libertad), sino, sobre todo, detenerme en ese cruce de calles alrededor suyo. El edificio se encuentra en la Quinta Avenida —por donde se entra—, entre las calles 33 y 34, y fue allí donde se produce el suceso central de la película de Leo McCarey *Tú y yo*. La primera versión, del año 1939, interpretada por Charles Boyer e Irene Dunne; y la segunda, también dirigida por el propio McCarey pero esta vez interpretada (en 1957) por Cary Grant y Deborah Kerr.

El azar se interpone entre los amantes, que se han conocido seis meses antes, y, al estar comprometidos, deciden darse un plazo de tiempo para reencontrarse y ratificar su amor o no. Ella, la cantante norteamericana Terry MacKay, llega antes a la cita. Se baja apresuradamente del automóvil y cruza

la calle sin fijarse. Un automóvil la atropella. ¿Dónde la derribó exactamente? Me hacía esta pregunta recorriendo con la mirada todo el espacio diáfano de esas intersecciones tan transitadas. Terry, evidentemente, no puede acudir al encuentro. Él, el pintor francés Michel Marnet, angustiado por llegar tarde, asciende en el ascensor a la planta 102 (hay otro mirador en la 86), sube los 381 metros y los 1.860 escalones. Al salir a la terraza, entonces menos protegida que hoy para evitar los suicidios, se cruza aún con los últimos visitantes. Espera, esperan Charles Boyer y Cary Grant, pero ni Irene ni Deborah llegan. Finalmente, ambos dan por entendido que aquel amor fracasó y todo está ya roto.

En *Bella del Señor*, una de las mejores novelas del siglo XX, su autor, Albert Cohen, escribe que las obras importantes —en prosa o en verso, dice él, y yo añadiría en honor del cine, también en imágenes— están por lo general levantadas sobre la imposibilidad del amor, su prueba, su tragedia, su fracaso, su separación, su fin, en definitiva. ¿Cuántas obras maestras —maestras o no— existen sobre lo conyugal feliz? Si los protagonistas se hubieran encontrado, ¿qué resto de trama quedaría? El matrimonio, la familia feliz, lo cotidiano, conducirían a una película aburrída de la que ningún productor se haría cargo. Pero aquí el destino, o el azar, convierte una comedia en melodrama. Lo negativo siempre tiene más atractivo que lo positivo. Terry y Michel se dirigieron al punto de encuentro. Uno pudo llegar, el otro no. ¿Por qué fue ella la más castigada? ¿El azar tiene causas o es un suceso sin causas? Tiene causas, pero son muy complejas. Reflejar una parte de nuestro ser carente de libertad, o con una libertad condicionada a las circunstancias que nos rodean en cada momento. Dios, caso de que exista —¡allá cada cual!—, es la libertad en sí misma, por tanto, no tiene nada dejado al azar, sino bajo su control. No es que lo controle todo, sino que no tiene que controlar nada, pues Él lo es todo. El azar es lo contrario de la libertad, o la libertad un antiazar. Los seres humanos convivimos con el espacio, con el tiempo, con la naturaleza y con otras creaciones propias que influyen igualmente en nosotros de una manera consciente o inconsciente. Así, el hecho de que la protagonista estuviera en la Quinta Avenida, entre las calles 33 y 34, no es un hecho sin causa. Tiene muchas. ¿Realmente estaba convencida de lo que hacía? ¿Tenía

alguna duda? ¿Necesitaba más pruebas?

Este suceso, desconocido por uno de los dos, va a ratificar la veracidad de aquellos sentimientos. Pero, mientras tanto, cada uno de los personajes sigue desarrollando su vida. Michel, melancólico por el fracaso, continuará pintando con éxito (por cierto, los cuadros que se exhiben son horrorosos). Terry, inválida, se dedicará con entrega a obras benéficas relacionadas con su actividad musical. El tiempo transcurre y se producen algunos encuentros casuales sin que Michel se dé cuenta de la verdadera y penosa situación de Terry. Ella se oculta, despista, incluso miente por omisión. Voltaire decía que la mentira sólo es un pecado cuando hace el mal, pero una virtud cuando hace el bien. Y ella, ejerciéndola de este modo, cree estar haciendo lo correcto. ¿Qué reacción tendrá el amante al descubrir que la amada «displícite» no puede caminar y ya es más una carga que otra cosa? Su postura indica que prefiere que él no lo sepa, y así le evitará una decepción. Su amor hacia Michel lo demuestra en estas dos aceptaciones, la de su azar y su destino y la de su sufrimiento en silencio, sin aspavientos ni quejas. ¿Todo es azar y destino? ¿Incluso que el amante «despechado» desconozca la verdad? ¡No!, todo no. Hay cosas que podemos prever y desear. Pero son menos de las que quisiéramos. Y la voluntad. El ir implicó un destino. El no ir hubiera implicado otro. Fue una decisión personal que concatenó otras casualidades.

Al fin, como sucede siempre, la verdad se descubre. El azar trató de interponerse, pero el amor sí es más poderoso que él. Esa circunstancia dolorosa los acerca, los integra, los hace cómplices.

Schlegel escribe que el amor originario jamás aparece puro, sino siempre en diversos continentes y formas, como confianza, humildad, recogimiento, alegría, fidelidad, vergüenza y gratitud. El amor pasión ha dado paso a la abnegación. Ningún ser humano ha de convertir a otro en un objeto. Baudelaire hablaba de la esclavizante obsesión erótica y la comparaba con la espiritualización. El poeta francés califica de «inmortales» por igual al sexo, al perfume y a la conversación. La fugacidad del placer, que el ascetismo recalca, responde al hecho de que, fuera de los *minutes heureuses*, en que los amantes disfrutaban, no existe placer alguno. Estos amantes están ya en un más allá del propio amor, están en la contemplación platónica, en el respeto, en el

éxtasis de la renuncia carnal. Ambos son artistas. La música y la pintura llenarán ese vacío del instante, y el amor se metamorfoseará en ese fin supremo del arte en relación al cual todo lo demás debe ser estudiado, dicho, hecho y considerado siempre como un medio, un auxiliar y un accesorio. A través del arte reconstruirán el amor y así salvarán al cuerpo de los tormentos.

Azar, destino, suerte. «Incluso si el mundo se moviera sólo por el azar, no te dejes llevar», dice el desafortunado Marco Antonio, mientras Gracián afirma «tener por mejor lo que la suerte te concede que lo que te niega». ¿Quién lo sabe? *Tú y yo* (me gusta más la versión original) finaliza en el momento de llevarse a cabo esas buenas intenciones. ¿Qué pasaría después? Alguien dijo, no recuerdo quién, que lo peor no es insultar a la inteligencia, sino a la ignorancia.

10. CUANDO EL AMOR NO SE MARCHA Y SIEMPRE REGRESA— Ilsa (Ingrid Bergman) suplica: «¡Tócala, Sam! ¡Tócala! *As time goes by*». Después Rick (Humphrey Bogart) le dice al pianista: «Si la has tocado para ella, también la puedes tocar para mí. ¡Tócala!». Sin embargo, no se sabe muy bien por qué motivo, todo el mundo ha repetido siempre y ésta parece ser ya la última verdad «¡Tócala otra vez, Sam!». Y la reconversión del diálogo de la película *Casablanca*, de Michael Curtiz, pasó a ser incluso el título de un film de Woody Allen, *Play it again, Sam* (1972). Gérard Genette lo considera un caso de hipertextualidad cinematográfica o, mejor dicho, de hiperfilmicidad. En la música está simbolizada la pasión y el afecto, pero, sobre todo, la renuncia del antihéroe al amor por Ilsa, que debe proteger al verdadero héroe, emblema de la libertad. La libertad y la ética por encima del amor. Renunciar al amor, una manera también heroica de comportamiento cívico. Ambos, marido y amante, son dos héroes. Uno se sacrifica por la libertad de todos. El otro se sacrifica, más oscuramente, para que el verdadero héroe pueda acceder a ese puesto. Ilsa los ama a los dos, porque cada uno de ellos representa la mitad que le falta al otro.

*Play it again, Sam* es volver a tocar, volver a interpretar un mismo texto de diferentes maneras. Con respecto a la de Curtiz, la obra de Allen es como

una antinovela, o una antipelícula. El personaje interpretado por el mismo director (Woody Allen) es a Bogart lo que Don Quijote es a Amadís: fanático del género y del actor que lo encarna (cínico, seductor, donjuanesco). Sólo sueña con asemejarse a su ídolo, aunque está en las antípodas físicas de él: feo, tímido, sensible, torpe y seguramente incapaz de hacer lo que Rick hizo para ayudar a que el mundo se salvara. Nada menos que renunciar a un gran amor y entregárselo a otro. El fantasma de Bogart intenta ayudarlo, pero no con mucha efectividad. De ahí algunas desventuras que, como afirma Genette, lo acercan al combate de Don Quijote contra los molinos de viento, y el personaje de Allen, como antes el de la Mancha, acaba siendo molido, humillado y despedido.

En *Casablanca* la responsabilidad moral se impone frente a las pasiones y las emociones personales. Rick, un ser insignificante, entrega lo que mejor tiene, el amor, a la causa de la libertad. Rick entrega a Ilsa a sabiendas de que, ahora sí, la va a perder para siempre y no va a obtener nada a cambio. Probablemente ni siquiera mejorará su reputación. Rick-Bogart, heroico, devuelve a Ilsa-Ingrid a su legítimo esposo y se aleja solitario, meditabundo, pero totalmente convencido de lo que ha hecho, entre las nieblas de la noche (una falsa noche, pues se rodó en los estudios Burbank de la Warner Brothers).

Woody Allen utiliza todas estas citas en *Play it again, Sam*, y sólo al final se revela la analogía de situación entre el hiperfilm y su hipofilm. Allen seduce a la mujer de su mejor amigo y se enamora de ella. Hace todo lo posible para que la muchacha ceda ante sus demandas, pero fracasa totalmente. Ella sólo ama a su marido. ¿Cómo transformar una comedia en una tragedia? ¿Cómo transformar un fracaso irrelevante en un acto heroico? Reproduciendo la escena final de *Casablanca*. Aquí pasamos de la antinovela al travestimiento (terminología de Genette). El texto no cambia y es travestimiento sólo por el cambio de intérpretes: un regreso a la fuente a la vez inesperado e irrecusable, con una gran habilidad que se aleja del tono permanente de la comedia, de la parodia. También Woody Allen entendió que el sacrificio de Rick no era poco. Era lo único que tenía y lo donó para que muchos millones de personas pudieran recuperarlo, recuperando la libertad que el supuesto verdadero héroe les iba a llevar.

*Casablanca* se iba a llamar, en principio, *Everybody comes to Rick's*. La historia de tres personajes sin importancia, con problemas insignificantes al lado de los que el mundo está dirimiendo en esos años de conflicto bélico internacional. *Casablanca*, rodada en 1942, se estrenó cuando los aliados ya habían liberado la ciudad marroquí, donde luego se reunieron Roosevelt y Churchill.

Rick entrega a Ilsa a la política y a la economía. Un personaje como él, que se transforma en un héroe de novela o de cine, como en este caso, que se transforma en un artista, pues tiene su centro en sí mismo, que se transforma en un símbolo de la cultura —pues el amor es siempre una de sus máximas expresiones—, entrega su objeto escultórico a la política y a la economía. Schlegel escribe en *Ideas* que todos los hombres son algo ridículos y grotescos, simplemente por ser hombres, y que, en este sentido, los artistas son doblemente hombres: «Así es, así ha sido y así será». Y en el mismo libro el pensador alemán anota que donde están la política o la economía, no hay moral alguna. ¿Qué habría pasado si Paris hubiera entregado a Helena a los griegos? Evidentemente, Rick no entrega a Ilsa a los alemanes, pero la entrega a un futuro tan pesadoso como el que tendrá él mismo.

En fin, en las guerras no sólo hay muertos en los campos de batalla. No sólo hay muertes físicas, sino también civiles, menos heroicas, honorables y merecedoras de medallas. Rick e Ilsa mueren civilmente para resucitar al héroe de verdad. Cuando Rick abandonó el aeropuerto debió de pensar aquello que Rumi, hace ya muchos siglos, escribió en su *Rubayat*: «El dolor que me causa no dejo yo que me huya». El amor transformado en dolor, la vida mantenida por el dolor. Un dolor invisible, sin cura. *Play it again, Sam*. Pero ¿dónde están Sam, Rick e Ilsa? En el mundo siempre habrá un justo, un justo que renuncie incluso al amor, que renuncie incluso a salvar su vida para que podamos seguir cantando de pie *La Marsellesa*.

11. CUANDO EL AMOR, A VECES, ES CRUEL— Saber olvidar. Las cosas que hay que olvidar son las que más se recuerdan, nos dice Baltasar Gracián en *El arte de la prudencia*. La memoria es informal (falta cuando más se la



necesita) y necia (se presenta cuando no conviene), se detiene en lo que apena y se descuida en lo que gusta. A veces, el único remedio de una desgracia es olvidarla, pero más fácilmente nos olvidamos del remedio. Rodolfo, un ingeniero que vive en el norte de Italia, en una zona de montaña, pierde a su esposa en una ascensión. *La mujer de la montaña*, de Renato Castellani, comienza con el entierro en un cementerio a los pies del monte Cervino, en la frontera entre Italia y Suiza, donde transcurre toda la acción principal. El recuerdo y la mala conciencia por no haberla podido salvar lo atormentará, a pesar de que una joven muchacha, Zosi, bella e inteligente y de buena familia, acude en su socorro y se ofrece a ayudarlo, pues se ha enamorado incondicionalmente de él. ¿Quién podrá más, el recuerdo o el amor fresco y renovado? Rodolfo somete a su pretendiente a duras pruebas. Viajan a Roma, visitan museos, se van a la playa. En uno de estos santuarios de la arqueología, Zosi le comenta a Rodolfo que no entiende «el placer de la gente en ver un museo. Me parece como caminar entre los muertos. Todo esto que perteneció a los muertos, desenterrado, ordenado». Rodolfo le contesta agriamente que «se debe al egoísmo de tus veinte años. No comprender la piedad que hay en un recuerdo, en una memoria».

Rodolfo (Amedeo Nazzari) finalmente accede a casarse con Zosi (Marina Berti). A partir de entonces, el ingeniero someterá a su entregada nueva esposa a todo tipo de vejámenes. Una relación sadomasoquista presidida por una gran cruz de hierro en el salón. Al cumplirse un año de la desaparición de Gabriela, la cruz va a ser transportada al lugar de la montaña donde falleció. Toda la vida cotidiana está presidida por esta sombra gigantesca, por esta enorme presencia de la naturaleza, por este recuerdo. Zosi acepta todas las reprimendas, las discusiones y las broncas de su infame marido. Se somete, se esclaviza, vive como una eremita en otra habitación diferente, asume la castidad y tiene fe en que, en algún momento, lo curará de esa enfermedad del espíritu. La luz de la carnalidad es confinada en la noche. Rodolfo no sólo pretende destruirla como persona, sino también acabar con su belleza. *Ius abutendi*, el colmo de la posesión es poder destruir la cosa poseída, prenderle fuego o tirarla por la ventana. La memoria proporciona la felicidad o el infierno. Esto último es lo que se destaca en este guion del propio director

Renato Castellani, basado en una novela de Salvatore Gotta. El infierno es donde Zosi vive contenta, porque el amor hacia su marido supera todos los sacrificios. La regla más importante para vivir, según Epicteto, era sufrir. Y Zosi sufre y nos hace sufrir a nosotros. Desarrolla un amor extático, místico, incorpóreo, aéreo, etéreo, que podría realizar el milagro de la indigencia infinita que es infinita riqueza.

Una belleza así, un alma tan limpia, un ser tan generoso, no se merece un destino tan cruel. A veces sufrimos más por parte de quien más dependemos, lo cual es importante para vencernos a nosotros mismos. Del sufrimiento nace la inestimable paz que es la felicidad en la tierra. «El que no tenga ánimo para sufrir es mejor que se retire a sí mismo, si es que a sí mismo se puede tolerar», vuelve a advertirnos Gracián. Fe, paciencia y amor sin límites frente a la intolerancia, el fanatismo y el desamor salvaje. Familiares de Zosi tratan de rescatarla de su autosequestro, pero ella renuncia una y otra vez a esa posibilidad. Quienes la conocían antes, destacaban su juventud, elegancia, alegría e inteligencia. Esos mismos, al encontrársela ahora, la ven convertida en una criada por ese marido obsesionado con el recuerdo de la muerta. Y Zosi les dice siempre: «No me importa que no me quiera, yo lo quiero y me basta». También prohíbe que le cuenten a Rodolfo la verdad sobre su amada, que estaba a punto de abandonarlo por otro. «Si le quito esa ilusión ¿qué le quedaría? Le quedaría yo, que no soy nada para él.»

La muchacha es débil en apariencia. Pero cuidado con la fuerza de los débiles. «Todas las mujeres poseen una gran sutileza en exagerar sus debilidades, incluso son sumamente ingeniosas en lo tocante a éstas, con objeto de aparecer por completo como frágiles adornos a los que incluso una mota de polvo hace daño: su existencia debe hacer reflexionar al hombre acerca de su rudeza y hacer que se sienta culpable por ella. Así se defienden contra los fuertes y contra toda ley del más fuerte», escribe el misógino Nietzsche en *La ciencia jovial*. Rodolfo tarda un año en recuperar la cordura. Y ese abandono de su mala conciencia le surge cuando, llevando a cuestas la cruz por la peligrosa montaña en un día de crudo invierno, se ve imposibilitado de ascender y Zosi, abandonada por sus vecinos, acude ella sola en su auxilio, y lo salva. Nadie ama sin porqué o porque sí, todo el que

ama tiene, a la vez, la convicción de que su amor está justificado; más aún, amar es «creer» (sentir) que lo amado es, en efecto, amable por sí mismo.

La fuerza antropológica de la naturaleza es el tercer protagonista esencial en la película. En realidad, la montaña es la que controla las vidas de quienes viven bajo su sombra. Lo bello es lo que nos recuerda a la naturaleza y, por tanto, lo que despierta en nosotros el sentimiento de la infinita exuberancia vital. La naturaleza es orgánica y, por eso, la belleza más elevada es eterna y vegetal. Y lo mismo cabe decir de la moral y del amor. *La mujer de la montaña* me recuerda a uno de los capítulos de *L'oro di Napoli* (1954), de Vittorio de Sica. Basada en los relatos de Giuseppe Marotta, Cesare Zavattini colaboró con ambos en el guion. En ese capítulo, un desconsolado viudo contrata a una prostituta (Silvana Mangano) para que ejerza como sustituta de su mujer, pero sin que exista la más mínima relación entre ambos. El hombre saca de la calle a esa dama de la noche y le da una casa, pero la condena al desamor. Ella intenta huir, defender su dignidad, pero ¿a dónde puede ir? Para Stendhal, hay amores falsos contruidos por el amante sin la complicidad de la amada. Para el autor de *La cartuja de Parma* hay amores que no lo son (él se refería, sobre todo, a los conscientes) y hay amores que ya nacen muertos.

Ahora Zosi y Rodolfo ya podrán hacer el viaje de novios que antes no pudieron llevar a cabo, aunque, como escribió Jules Renard, el viaje de bodas es mejor hacerlo solo.

12. CUANDO EL AMOR ERA UNA NINFA— *La ninfa constante*, curioso título el de esta película dirigida por Edmund Goulding, con guion de Kathryn Scola y basada en la novela homónima de Margaret Kennedy y Basil Dean. Curioso título y curiosa historia de amor en la cual un compositor, después de contraer matrimonio, se enamora de una menor a la que conoce desde niña. Nada menos que dos delitos al mismo tiempo en una época en que la moralidad y las buenas costumbres estaban más impuestas en la sociedad.

Las ninfas, que vivían en plena naturaleza, eran hijas de Zeus, y de ahí su carácter divino. Algunas recibieron, como seres individuales, su propio nombre, por ejemplo Aretusa o Eurídice, la esposa de Orfeo. Las ninfas son

dáimones de la naturaleza que hacen su aparición de manera colectiva (en la película son cuatro hermanas, cada una de las cuales sabe tocar un instrumento musical) y cuyo nombre en singular es *nýmpe*, que significa por lo general mujer joven, novia. Las ninfas no sólo recibieron culto en las fuentes, sino especialmente en cuevas y grutas. Y en los cuentos populares se narran muchas historias de relaciones amorosas y sexuales entre mortales y ninfas.

Lewis (Charles Boyer) es un músico a quien acusan de tener un gran conocimiento de la técnica y de la mecánica compositiva pero también de carecer de ritmo y de sentimientos. Vive en una pensión en Bruselas y, desencantado, decide trasladarse al campo suizo, a la casa de un viejo, bohemio y alcohólico pero prestigioso compositor que tiene cuatro hijas de varios matrimonios. Kate, Paula, Toni y Tessa (las Sanger) están encantadas con esta visita. Lewis les trae alegría y nuevas composiciones con las que ellas pueden experimentar. Tessa es la más interesada en su música, que califica de profunda y triste, todo lo contrario de lo que opinan los críticos y especialistas. Tessa recita en voz alta los versos que acompañan a una de las obras: «Cuando hayas muerto, / los pájaros dejarán de cantar. / Cuando ya no vivas, / el sol dejará de salir. / Nunca más, nunca más los días felices / de primavera bendecirán esos ojos. / Cuando estés en tu tumba, / las flores volarán formando guirnaldas». Todo parece ir bien en esa casa desmantelada y libertaria hasta que el padre fallece y su joven esposa se fuga con otro músico. Entonces las muchachas son recogidas por un familiar inglés rico que acude en su auxilio acompañado de su hija, también joven. Lewis se enamora de ella y se casan. A pesar de las riquezas, el trabajo intenso de composición musical que él desarrolla y las atenciones de su mujer, el matrimonio no parece ir bien. Pero todo se precipita aún más cuando Tessa regresa a esa mansión y ambos descubren, a través del amor que sienten por la música, su propio amor. La muchacha está enferma del corazón y las disputas entre ella y su prima lejana Florence lo agravan hasta su muerte repentina. Todo está permitido menos la consumación. Cuando ésta se iba a producir, una vez que ellos se fugasen de casa, la moralidad de la época mata a la ninfa, a la menor, a la culpable de aquel caos familiar. Lewis llora ante el cadáver de su amada, que transformó su música ruidosa, desafiante y agresiva en pasional y vehemente.

¿Qué debe expresar la música? En primer lugar, la libertad del artista y, luego, sus sentimientos. Tessa es una fuente de inspiración para Lewis y una compañía magnífica, porque también conoce la música enseñada por su padre. Ella es la juventud, la fuerza de la juventud creadora, incondicional. Los celos de Florence hacia Tessa son reales y verdaderos. Una mujer lo ayuda y lo comprende, mientras la otra también lo ama, pero lo quiere enredar en unos hábitos sociales limitados para su genio. Tessa es la manifestación de un amor idealista, mientras que Florence representa el amor terrenal. Tessa se equipara al amor místico que la propia música simboliza y la pasión entre ambos se transforma en energía creadora. Mientras que la relación entre Lewis y Florence seca todas las fuentes de su creación en la confortable prisión donde lo ha instalado.

La incompatibilidad entre el amor individual y la duración es tan notoria que el ámbito privilegiado del amor se encuentra en la ficción. Ambos viven en esa ficción que la realidad se encargará de destruir. El amor puede arreglárselas sin el cine, pero éste no puede evitar unir a la riqueza de posibilidades que le es característica esa otra de la que rebosa el amor individual, sin que pueda llegar a realizarla. Existe una continuidad entre los amores que viviremos y los amores de leyenda, como el aquí representado por Charles Boyer y una jovencísima Joan Fontaine. Florence no quería ser sustituida por la música. Tessa se inmola para que la música sea el único amor terrenal de Lewis y así ella pueda convertirse, desde el recuerdo, en su única inspiración. El amor como inspiración y no como posesión. El amor como creación y no como sexualidad o erotismo. El amor puro, total, vacío de contenidos condicionales. El deseo entre ambos se satisface a través de la música y el verdadero goce exige el impulso de la muerte. Que uno muera para que el otro viva permanentemente para avivar el recuerdo del ido. Ya clamó Shelley: «¡Amada, tú eres mi mejor yo!».

13. CUANDO EL AMOR NOS OBLIGA A DEJAR DE PENSAR EN ÉL— «¿Cómo imaginarse que el crimen puede oler a madreSelva?», piensa Walter Neff, un magnífico agente de seguros de treinta y cinco años, soltero y sin antecedentes

penales. Acaba de conocer a Phyllis, una mujer embelesadora que lo recibe en su casa envuelta en una toalla. Walter lleva unos seguros para que los firme su vetusto marido, que está ausente. Y por ese motivo Phyllis es arrancada de su desnudo baño de sol. Estamos en California, a las afueras de Los Ángeles, en una mansión de arquitectura colonial española. La señora Dietrichson conoció a su esposo siendo la enfermera de su difunta mujer. Parece que tiene experiencia en atraerse a la muerte. En ese primer encuentro, además de fingir un repentino amor por el oficinista solitario, le ofrece las siguientes propuestas: hacerle un seguro de vida a su marido sin que él lo sepa, matarlo, cobrarlo y, para celebrar el éxito, consumir ese «amor» tan bien cimentado. Walter, un empleado intachable, cae en manos de este demonio femenino. Por lo general, a lo largo de la historia el hombre siempre llevó la iniciativa seductora con la mujer, mientras que ésta desarrolló habitualmente un papel pasivo de espera. Ovidio escribió: «Un hombre confía demasiado en sus atractivos físicos si espera que la mujer dé principio a los avances. Corresponde al hombre empezar, al hombre pronunciar las palabras de ruego, y a la mujer acoger de buen grado las súplicas amorosas». Phyllis contraviene todas estas normas. Es ella la que da el primer paso y dirige toda la acción. Si la mujer, por lo general, tenía que disimular su deseo (sexual, amoroso e incluso material) y ser una presa, en este caso ella es la cazadora y Walter su presa.

En *Perdición*, de Billy Wilder, Phyllis podría ser un equivalente a Lilit, un diablo femenino que tiene asignado un papel central en la demonología judía (conocido ya anteriormente en Babilonia y Sumeria) y que identifica espíritus similares masculinos y femeninos. Estos *mazikim* (espíritus dañinos) tienen diversas funciones. Uno de ellos, Ardat-Lilit, hace presa en los varones. Demonios alados femeninos. Y las ropas leves y volátiles de Phyllis podrían semejar a esos apéndices. Un hombre que duerme solo en una casa puede ser poseído por Lilit. O, como en este caso, si ese hombre solo acude incautamente a la mansión de ese ser infausto. La literatura midrásica, cuenta Gershom Scholem en su libro *Kabbalah*, difunde la leyenda de que Adán, tras separarse de su mujer (la anterior a Eva) y después de decretarse que debía morir, engendró demonios con espíritus que se le habían unido. Lo encontró

una tal Lilit, llamada Piznai, que, arrebatada por su hermosura, se acostó con él y dio a luz demonios masculinos y femeninos. La leyenda sobre la mujer de Adán anterior a la creación de Eva, sacada de una de sus costillas, se fusiona con la leyenda más antigua de Lilit como demonio que mata a los niños. El *Zohar* se refiere a ella como «la prostituta», «la malvada», «la falsa» o «la negra». Esta bailarina seductora, así se mueve Phyllis, exhibe impudicamente la pulsera con brillantes que lleva atada al tobillo. ¿Pulsera o cascabel? Cualquiera de las dos conduce a la perdición. El deseo es un movimiento inconsciente que se desarrolla hacia algo que no tenemos. Poseer, hacerse con lo que no tenemos, aunque luego deseemos no haberlo poseído. Lo mejor es no desear, porque eso significa estar fuera del peligro. Walter pensó que había sido muy fácil conseguir lo que deseaba, pero lo más difícil no es conseguir lo que se desea, sino que lo difícil es desear. Desear es toda una arquitectura que se puede venir abajo.

Phyllis y Walter se seducen, se ilusionan y se engañan (ella a él). Phyllis es la provocadora, pero Walter no está exento de culpa. Ella es la culpable intelectual y él la mano ejecutora «Hay en el interior del hombre tanta inquietud en el fondo que no está al alcance de ningún Dios —ni de ninguna mujer— apaciguarlo. Cuando se apacigua, es sólo durante un tiempo: la inquietud regresa si no estuviera por medio la fatiga» (*La experiencia interior*, Georges Bataille). La inquietud de Walter lo ha llevado a cometer un acto horrible, impensable en un hombre tan virtuoso y experimentado, en un trabajador leal (está engañando a la compañía de seguros para la cual trabaja) e irreprochable.

Phyllis envenenó a Walter con mentiras. Algunas mujeres, y ésta pertenece a ese grupo, poseen gran sutileza en exagerar sus debilidades, e incluso son sumamente ingeniosas en lo tocante a éstas con objeto de aparecer por completo como frágiles adornos mal cuidados. Walter no pensó que bajo esa máscara de Phyllis se escondía un carácter rudo y una mente capaz de aniquilarlo echándole la culpa. Él se sentía fuerte, hasta que se dio cuenta de que Phyllis era quien impondría la ley del más fuerte. La forma más baja de supervivencia consiste en matar. La satisfacción que a Walter le produce sobrevivir (temporalmente) es una especie de voluptuosidad, una pasión

peligrosa e insaciable. Pero Walter reacciona cuando Phyllis, como Lilit, pretende extender su mal hacia la joven pareja (la de su hijastra y su novio).

«Ya dejé de pensar en ti. He venido a decirte adiós», le dice Walter.

«Eres tú quien se va, no yo», le responde Phyllis.

Walter vuelve a equivocarse, pero a Phyllis no la coge de sorpresa. Ella lo está esperando. Su rostro, que se percibe tan bello como el de una diosa, surge entre las sombras que ella misma ha provocado al apagar las luces de la estancia. Phyllis le dispara antes de que él haga lo mismo y la mate. Pero no lo remata porque dice que se ha enamorado de él. Walter ya no la cree. El mal hay que arrancarlo de raíz. El que ama hasta el infinito encuentra la muerte en su camino. Walter no se dio cuenta de que había encontrado a la muerte misma, en lugar de al amor. Farid ad-Din Attar escribe en *El lenguaje de los pájaros*: «Un poco de amor abarca más que todo el horizonte, / un poco de dolor abarca más que todos los que aman».

En *La tercera mujer* Gilles Lipovetsky escribe que a la primera mujer se la diabolizó y despreció, y que la segunda fue adulada, idealizada y entronizada. Sin embargo, la mujer se hallaba en todos los casos subordinada al hombre, era él quien la pensaba, si la definía en relación con él; no era nada más que lo que el hombre quería que fuese. Y a la tercera mujer, inmersa ya en las democracias occidentales, se la ha ido equiparando con el hombre, tanto en lo bueno como en lo malo. Eso es lo que le sucede a Phyllis.

Mucho dolor sufrió Walter por encontrarse a Lilit-Phyllis. No fue el primero ni será el último

14. CUANDO EL AMOR ES CLANDESTINO— El amor es el deseo de hacerle el bien al objeto amado, pero también es una emoción placentera, una unión con la otra persona, una fuerza intensa de buscar la compañía amada. Según Laurence Thomas, en «Reasons for Loving», del volumen *The Philosophy of Erotic Love*, el amor es el sentimiento anclado en un intenso deseo, un deseo que no vacila pero que tampoco sería necesariamente permanente, de implicarse en el cuidado mutuo, en el compartir y en la expresión física con el individuo en cuestión o, en cualquier caso, con alguna versión idealizada de él



o de ella. Bienestar y florecimiento del objeto amado de una manera desinteresada, independiente de la voluntad. El deseo de estar con otra persona, esto es lo que les sucede a Laura y al doctor Alec. Dos personas jóvenes, casadas, con hijos, aparentemente felices y con parejas estables y ejemplares que, sin embargo, al conocerse en una estación de cercanías de Londres, descubren el amor verdadero. Un amor imposible por los vínculos sociales que los unen al pasado. El amor y la muerte son semejantes en su fuerza, pero la moral y las costumbres a veces son más poderosas que ambos juntos. Se reconocen y se aman espiritualmente, pues las circunstancias se les vuelven adversas para la consumación, van al cine y comen, pasean y pasean.

«Esto no puede durar. Esta tristeza no puede durar. Tengo que tenerlo presente e intentar controlarme. No hay nada que dure siempre. Ni la felicidad ni la tristeza, ni siquiera la vida, dura mucho tiempo. Llegaré un momento en que todo esto no me importará en absoluto, en que podré mirar atrás y decir con toda tranquilidad “¡Qué tonta fui!”. No, no, no quiero que llegue ese momento, quiero recordar cada instante para siempre, para siempre hasta el fin de mis días», reflexiona Laura (Celia Johnson) cuando ya está todo perdido. El amor como recuerdo, un dulce recuerdo como compañía para toda la vida. Un recuerdo del que nadie pueda sentirse culpable. Un recuerdo sin tiempo, sin espacio, indemne a todas las turbulencias cotidianas. Que suplante la ausencia, el terror de no volver a ver nunca más al sujeto amado. Laura es una persona corriente, una burguesa inocente, biempensante, y le parece inconcebible que a ella le suceda algo así. Pero estos nuevos sentimientos renacidos la alegran, la rejuvenecen, le crean frescas ilusiones perdidas. Pero ambos saben que su amor está condenado. Llevarlo a cabo sería edificarlo sobre las ruinas de muchas vidas, a las cuales también aman. ¿Por qué sólo se puede elegir una vez? ¿Por qué quién debería ser no aparece hasta que todo está ya decidido? Ser sensatos es renunciar a sí mismos. Aunque renunciar a lo carnal es menos doloroso que olvidar los sentimientos afectivos. ¿Por qué relegar la pureza de esas sensaciones? ¿Por qué entregarnos a la desmemoria que aún no ha sido culpable de ninguna acción «reprobable»? Amor de enamoramiento, sentirse encantado por otro ser que nos produce ilusión. Sentirse absorbido, entregado. Amor de encantamiento, de entrega. El verso

más antiguo es la fórmula mágica que se llamó *cantus y carmen*. El acto y el efecto mágico de la fórmula era la *incantatio*. De aquí encanto, y en francés *charme*, de *carmen*. Amor de enamoramiento y encantamiento.

Olvidar lo que no se hizo, lo que aún no se confesó. Muchas personas son propietarias o poseedoras de nuestra vida exterior, pero de la vida interior sólo lo es uno mismo. Y aquí se puede alimentar o mantener el amor a un recuerdo que vivifica cuando se piensa. También el amor está conformado por la fe, también el amor profano tiene una forma mística de transformarse para sobrevivir. Vivir ya para siempre con ese recuerdo, con esa fe, con esa creencia, con ese rezo, con esa serena convicción de que un día se reencontrará. Y ese recuerdo, si es amor, da esperanza, una forma distinta de felicidad. Intangible pero presente. Presente en la ausencia, porque el amor muchas veces es ausencia, y el verdadero amor vive incluso en la ausencia. Vivir ya para siempre con ese recuerdo imposible que compensa la obligada infelicidad acomodaticia. Imaginarse permanentemente de viaje, en una estación, sin tener que ir o regresar a cualquier lugar. Volver a la imaginación de la pubertad, cuando todo se desconocía y todo se inventaba. ¿Un amor sin nadie para amar? ¿Un amor sin sujeto amante? ¿Un amor en pena? Un amor triunfante que espera la resurrección, que cree en la resurrección, que no se estrella contra la rutina, que se construye día a día. Un amor sin mentiras, sin clandestinidad, un amor libre en el pensamiento.

Desde el desconocimiento que Laura tiene de sí misma, está convencida que mentir es terrible, y peor aun cuando sabe que la creen con los ojos cerrados. Pero la mentira no existe en el pensar, ni tampoco el sentimiento de culpa sin víctimas. Van a separarse. El doctor se traslada con su familia a trabajar a otro país. No saben si volverán a encontrarse. Además, acuerdan no cartearse. Laura, desesperada, reclama el derecho a morir para acabar con el dolor, pero su amante, el doctor Alec (Trevor Howard), le recuerda que han pactado seguir vivos para no olvidarse el uno del otro. Ambos deciden, prometen y juran no olvidarse jamás. «No quiero que te vayas, dolor, última forma de amar», escribió Pedro Salinas.

*Breve encuentro*, de David Lean, cuaja un guion extraordinario de Noël Coward (que en 1945 adaptó para el cine su obra en un solo acto *Still Life*),

Anthony Havelock-Allan y el mismo David Lean. Es curioso que el gran maestro del cine épico llevara a cabo, al comienzo de su carrera, una obra cumbre del lirismo. *Breve encuentro* (inspirada en *La dama del perrito* de Antón Chéjov) es una aventura romántica que yo no considero infeliz. Un amor diferido en el tiempo, aéreo, un hueco permanente en la mente de los amantes, un diálogo interior entre ellos a través de sus monólogos. «Gracias por regresar a mí», le dice al final el confiado y obsequioso marido. Una parte ha regresado, aquella que sólo él puede ver. La otra se ha quedado suspensa en otro lado, ya nunca retornará. Esto lo explica muy bien la música de Rachmáninoff (el 2.º concierto de piano), que nos viene a sugerir que el amor nunca es suficiente, que nunca es bastante y nunca es demasiado, que no se conforma con los límites establecidos. Amor puro; es decir, inexistente. Está más allá del ser.

15. CUANDO EL AMOR ES UN SUEÑO ETERNO— «El amor es el estímulo de cualquier desarrollo. El amor mueve al ser primigenio a abandonar su cierre. Pues la fuerza contractiva es superada no sólo exteriormente, sino también interiormente» (*Las edades del mundo*, Schelling). La película de Henry Hathaway, *Sueño de amor eterno*, basada en la novela de George du Maurier, ahonda en ese amor interior de los personajes. Llegado el punto en que una vida normal en común es imposible, los sueños se hacen cargo de crear una vida paralela entre los protagonistas. Los sueños de uno y otro coinciden en un espacio y un tiempo indeterminado y sobreviven a todas las dificultades e impedimentos encontrados en la tierra. El amor más allá de lo racional, el amor más allá de la muerte a través de la fuerza de los sueños. Como decía Rimbaud, el amor siempre es proclive a ser reinventado.

Dos niños (Gary Cooper y Ann Harding) se conocen debido a su vecindad en las afueras del París de mediados del siglo XIX. Juegan y conviven hasta que la muerte de la madre del muchacho lo hace irse a vivir a Londres con un tío. El adolescente se niega a esta separación y, cuando se hace inevitable, ambos compañeros de juegos se prometen permanecer fieles, para siempre, el uno al otro. El tiempo pasa y aquel niño es ya un apreciado arquitecto en un

estudio importante de la capital británica. Pero el trabajo no lo satisface del todo y pretende irse a probar fortuna a Estados Unidos. Antes de que tome tal decisión, el jefe le sugiere que se tome unos días de descanso, que se vaya a París de vacaciones. Así lo hace y se acerca a los lugares de su infancia. Las casas se encuentran abandonadas, pero los objetos de sus recuerdos aparecen por doquier: el columpio, la tapia, el jardín, los escondites donde guardaban sus tesoros. Al regresar a Londres reinicia su trabajo y, durante la revisión de unas obras en una casa de campo, conoce a una chica de su edad que está casada con un aristócrata mucho mayor que ella. Intiman y, después de algún tiempo, se dan cuenta de que son ellos mismos. Él se mantuvo fiel a su promesa de esperarla, mientras que ella la incumplió casándose. Sin embargo, esa boda no implicaba que Mary hubiera dejado de amarlo. Pero este acto de ruptura de la promesa es el que les va a traer todo tipo de desgracias. Intentarán escaparse, pero son descubiertos. El viejo duque pretende matarlos con una pistola, pero en medio de ese forcejeo él muere. En el juicio, el joven amante es condenado. A partir de aquí, su vida en el penal se hace insoportable por los maltratos a los que es sometido. Pierde la conciencia y se refugia en los sueños que comparte con los que tiene Mary. Una especie de telepatía amorosa difícilmente explicable en imágenes que Hathaway lleva a cabo con inteligencia y audacia.

El filósofo italiano Elémire Zolla (gran amigo de María Zambrano, a través de la cual lo llegué a conocer) escribe en *Storia del fantasticare* (1964) que hay lugares donde uno está condenado a fantasear. Y a continuación describe algunos de ellos: la cadena de montaje, el palomar burocrático, la sala de espera, la cárcel, cualquier reunión donde esté ausente la pasión espiritual o el ejercicio de los músculos. En este caso, el lugar sería la cárcel. La fantasía se recrea en el pasado, es complacencia; si juega con el futuro, es el deseo. En *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare, el loco, el amante (como en este caso desesperado) y el poeta son todo imaginación. Porque los sueños, creo que decía Borges, son el más antiguo y el no menos complejo de los géneros literarios. Y los dos amantes se cartean mediante ellos. Son los sueños mismos los que establecen una relación autónoma. Y viven en esta irrealidad de la imaginación.

En su desesperación, Mary hace que le entreguen un anillo y ese objeto simbolizará el espacio imaginario a través del cual se moverán desde entonces. «Parece un anillo, pero no lo es. Son las paredes de un mundo. Dentro de él está la magia de los deseos. Dentro de él está ella y todo conduce a ella. Todas las calles, todos los caminos y el octavo mar. Es nuestro mundo.» El amante dice estas palabras cuando ya es sólo un espíritu que permanecerá siempre junto a Mary, que va envejeciendo año a año sin separarse de él mediante las permanentes ensoñaciones a las que se dedica y tiene como único fin en la vida. El film insiste en que a veces las cosas más extrañas son ciertas, o podrían serlo, y que las más ciertas son las más extrañas. Mary y su amante no envejecen en ese mundo de la mente, que viven y reviven permanentemente. El amor como algo onírico. Evidentemente, uno y otro van muriendo físicamente, pero pactan reencontrarse más allá de la vida. Están convencidos de que hay otra vida en el otro lado, donde volverán a reencontrarse ya sin sufrimientos ni penalidades. Ese otro mundo lo imaginan de una belleza tan inusitada como su propio amor. Carecen de palabras para poder describirlo. Allí es donde realmente se puede comenzar a existir sin dolor, donde la felicidad es eterna, donde ya nadie los separará. Sueños, sueños, los de estos personajes de Hathaway.

Sueños, sueños, los de Rose (Jeannie Berlin) y Phil (Steve Carell) en la película de Woody Allen *Café Society* (2016). Al final de la cinta, la voz en off pronuncia esta palabra varias veces. Cuando el amor es imposible, la única manera de saltárselo todo son los sueños, la imaginación, la mente creadora. Los personajes de Allen también se aman, pero viven unas vidas que ya no pueden romper para reconstruir lo que antes destruyeron por su causa, pero también por las circunstancias. En su desunión quedarán unidos para siempre, no habrá día que no piensen el uno en el otro, se verán a escondidas de vez en cuando y envejecerán paralelamente pensando en alguna posibilidad remota. Los sueños como redención, los sueños como remedo de las elecciones que el tiempo nos enseña como equivocadas pero insolubles. Leibniz escribe que el pensamiento no es ciego, sino que piensa una cosa porque ve que es tal y como lo piensa. El amor ama porque ve que el objeto es amable, y así resulta para el amante la actitud ineludible, la única adecuada al objeto, y no comprende que

los demás no lo amen. Esto es el origen de los celos, que, en cierto giro y medida, son consustanciales al amor.

Hathaway dio un salto tremendo que décadas después recogerían otros directores, como Tornatore en *La correspondencia*. Hathaway confiará aún en la condición humana de su capacidad mental, mientras que Tornatore se apoyará en las máquinas y la nueva tecnología como la única posibilidad para engañar a la muerte y prolongar el amor más allá de la vida. Ambas fracasan, pero el intento es un acto heroico ya de por sí. Como escribe Remo Bodei en su libro *Imaginar otras vidas*, «si bien es cierto, como sostenía Herder, que toda civilización tiene su propio “centro de gravedad” particular que la distingue de cualquier otra, y que todo individuo perteneciente a cada una de ellas tiene, a su vez, su propia peculiaridad, también es cierto que, con la razón y la imaginación —ejercitándonos en la práctica de ponernos en el lugar de los otros— llegamos al menos a entender (y es una enseñanza fundamental) que hay muchos modos de vivir la vida y muchos universos mentales y afectivos con los que compararnos para comprendernos mejor a nosotros mismos...».

16. CUANDO EL AMOR ES UNA CARTA QUE LLEGA TARDE— Un primer amor es también un último amor, pues es la última vez en su vida que el enamorado ama con ese amor. «*Non piu d’una volta*», escribió Petrarca en *Trionfo della Morte*. Pero también pudo haber dejado escrito que solo se amaba una vez. La primera vez. Y que el resto son remedos, subterfugios para recuperar esa primera vez.

Viena, 1900. Acaban de concertar un duelo y uno de los duelistas regresa a su casa en un coche de caballos. «No me importa nada que me maten, pero levantarme temprano es algo que no soporto», le dice a uno de sus padrinos. Luego sube las escaleras de su casa, entra en su piso y le pide al criado que le prepare inmediatamente las maletas, pues no tiene la más mínima intención de acudir de madrugada a esa cita: «El honor es un lujo que sólo los caballeros pueden tener». En una hora se marchará de viaje por la puerta de servicio durante una larga temporada. Sin embargo, una carta inesperada va a cambiar

sus planes. *Carta de una desconocida*, de Max Ophüls, está basada en la novela homónima de Stefan Zweig. Y la voluminosa misiva que el sirviente le entrega a Stefan Brand (Louis Jourdan) comenzaba así: «Cuando leas esta carta, puede que yo ya haya muerto. Tengo tanto que contarte y tan poco tiempo. El motivo de estas líneas no lo sé. Tengo que encontrar fuerzas para escribir antes de que sea demasiado tarde. Quiero dejar claro que lo que nos pasó está fuera del alcance de nuestro entendimiento. Si esta carta llega a tus manos, verás cómo fui tuya sin que supieras quién era o siquiera que existía. Creo que todos tenemos dos cumpleaños: el día en que se nace y el día en que se despierta a la vida. Entre mis recuerdos no hay ninguno claro antes de aquel día de primavera en que llegué del colegio y vi un carro de mudanzas frente a mi casa. Me pregunté quién sería el nuevo vecino que tenía cosas tan bellas».

Lisa (Joan Fontaine) tiene apenas dieciséis años, mientras que Stefan la dobla en edad. Entre esos objetos que ponen en dificultades a los transportistas para alzarlos hasta el piso indicado, se encuentra un piano de cola. Stefan es un pianista afamado. Y durante varios días Lisa no ve su rostro, únicamente escucha la música que toca al piano mientras ella se columpia en el patio interior de la casa. No hay mejor seducción que la de la música. El oído se adelanta a la vista. Los sentidos son tan certeros como inciertos, y no engañan ellos mismos sino que los utilizamos muchas veces para engañarnos. Esa música celestial va a ser el preludio de todas las desgracias que va a traer Stefan. ¿Por qué? Porque lo tiene todo, lo ha conseguido todo rápidamente y no lo está sabiendo administrar sabiamente. Apuesto, elegante, conquistador, seductor y buen pianista, sin embargo, no se encuentra conforme consigo mismo. ¿Amar sin saber a quién es, realmente, amar? Stefan ama a ciegas a todas las mujeres con las que se cruza, lo que resulta una desgracia para ellas y para sí mismo. Finalmente Lisa se cruza con él en las escaleras. Se ruboriza. Y le confiesa en la carta que desde aquel día quiso ser digna de él. Entonces sólo se imaginaba sus virtudes y desconocía sus defectos. Cuidó su aspecto, tomó clases de baile, aprendió buenos modales, estudió historia de la música y siguió por la prensa los triunfos de su amor, que no había noche que no regresase a casa con una mujer diferente. Mientras crece la magnitud del amor de Lisa, la de los pecados de Stefan se desboca. Y esos pecados van sólo

contra él y contra quienes quieren compartirlos. Su actividad comienza a resentirse.

La madre de Lisa, que es viuda, encuentra un pretendiente con el que casarse, pero tienen que cambiar de ciudad e irse de Viena. En este nuevo destino a Lisa le salen muchos pretendientes, que ella espanta afirmando una mentira a medias, que ya está comprometida. Y al cumplir su mayoría de edad regresa a Viena y trabaja en una tienda de ropas. Todas las noches se acerca a su antigua casa, la de él, y espera a que regrese. Y una noche coinciden, hablan, pasean, van a un café, cenan y proyectan otras citas. Stefan le habla a Lisa de sus éxitos y ella le recrimina amablemente, animándolo a que lo haga mejor, a que no se conforme únicamente con el aplauso del público. Acaban en su casa. Al día siguiente acude al trabajo de Lisa a despedirse. Se va durante dos semanas a una gira de conciertos. Pero las semanas se convierten en un tiempo indefinido.

En *Fragmentos de un discurso amoroso*, Barthes comenta que en la espera existe toda una escenografía teatral: suposiciones, malentendidos, duelo y, al final, el ser que se espera. ¿Es real? No llega precisamente porque no lo es. Es una ficción creada por nosotros mismos. ¿Está Lisa enamorada de verdad? Sí, porque espera. ¿Stefan está enamorado? No, pues nunca ha esperado, siempre se ha encontrado con el azar. Hacer esperar, una prerrogativa constante de cualquier poder, un «pasatiempo milenario de la humanidad», dice Barthes. Y yo añadiría: desamor milenario frente a quien espera.

Lisa tiene un hijo. Y lo inscribe de padre desconocido. Ella, a pesar de todo, lo sigue amando como el primer día. «Nunca fui a pedirte ayuda porque quería ser la única mujer de tu vida que no te exigiera nada.» De todas formas, lamenta que no haya conocido a su hijo, quien le recompensa con creces de todos los sacrificios que ha hecho por él. Pero Lisa no queda desamparada tras la maternidad, ya que se casa con un aristócrata adinerado que, sabedor de su vida anterior, la acepta y reconoce a su hijo. Y estos años transcurren felices en la ausencia de Stefan, totalmente ajeno. Pero una casualidad lo pone todo en peligro. Los antiguos amantes coinciden en la ópera. Ella no puede resistirse y él la desconoce entre tantos rostros femeninos que ha frecuentado. Stefan se queja de su fracaso, y nada es peor para una amante que la



compasión. Stefan le comenta que ha dejado de dar sus conciertos y le pide ayuda. Ella se va, aunque quisiera quedarse con él, pues ahora ya está solo y abandonado. El marido se da cuenta de todo lo que está sucediendo. Y le pide que no lo abandone, que no pierda la cordura, que no lo ponga todo en riesgo. Pero Lisa se siente indefensa ante sus sentimientos, débil en su voluntad frente a él.

Virginia Woolf se preguntó qué efecto tienen las cosas que no decimos. Y hasta qué punto nuestros sentimientos toman «sus colores» de su inmersión en lo subterráneo. ¿Cuál es la realidad de cualquier sentimiento? «Todos los seres humanos se empeñan por naturaleza en conocer», como inicia Aristóteles su *Metafísica*. Desde entonces, hace ya más de dos mil años, se ha repetido miles de veces que la curiosidad o el deseo de saber fue lo que, según el Génesis, llevó a Eva al pecado, al origen de la ciencia y a nuestra expulsión del Paraíso. ¿Amor o ciencia? ¿Amor o racionalidad? El marido insiste en que hay que defender la decencia y el honor. Pero ¿qué son estas palabras ante la pasión resucitada, ante el desatamiento de los miembros que hacen estremecer su cuerpo? La pequeña bestia, que Safo describió en el fragmento 130, dulce y amarga, y contra la que no hay quien se defienda, se ha desatado de nuevo en Lisa, que insiste ante su descorazonado esposo que él la necesita tanto como ella al otro. Todo está perdido. Mientras se prepara para su nueva-vieja vida, su hijo enferma de tifus y muere. Ella, contagiada también, parece solitaria en un hospital. Las monjas que la han cuidado son las que envían la carta. «Mi vida se mide por los momentos tan felices que pasé contigo y con nuestro hijo. ¡Ojalá hubieras podido reconducir lo que siempre fue tuyo, ojalá hubieras hallado lo que nunca perdiste!» A veces, en el equivocarnos encontramos más razón. Pero esta vez, esta última vez, Stefan ya no volverá a equivocarse. Lo tuvo todo a mano y lo perdió, pero aún le queda una última oportunidad que le ofrece el destino. Leyendo la carta se le ha echado encima la hora del duelo del que pretendía escaparse hace unas horas. El carruaje llega a recogerlo y se monta en él. Ésta será la mejor manera de pagar su deuda, pues él ya sabe quién saldrá victorioso de ese lance. Lisa perdona y exculpa a Stefan, pero el perdón no es, sin embargo, un don absolutamente gratuito, puesto que es preciso haber cometido culpas para merecerlo. «El perdón no concierne a los

impecables; el perdón está reservado para la categoría privilegiada de los perseguidores» (*El perdón*, Jankélévitch).

Lisa no persigue a Stefan, todo lo más que ha hecho es seguirlo a través de la espera. Ella no ha ido hacia él, sino que él siempre ha regresado hacia ella, incluso desde su ceguera espiritual. Y el arrepentimiento mismo necesita a la culpa para tener de qué arrepentirse. El objetivo del arrepentido (el de Stefan) no es, desde luego, amar (ya que Lisa tiene ese monopolio), sino reconciliarse consigo mismo. Stefan arrastra su egoísmo hasta el final.

*Dum differtur vita transcurrit*, le escribe Séneca a Lucilio; mientras aplazamos las decisiones, la vida pasa. Y la perdemos porque es la única decisión inaplazable.

17. CUANDO EL QUE LLEGA ES EL AMOR— El ser preexiste al amor, pues ya estaba ahí, pero el amor se adelanta al ser. No estaba ahí, pero interviene, adviene o sobreviene; acude y se anticipa a lo que, sin embargo, ya estaba ahí desde siempre. El ser estaba antes, porque es el elemento esencial en las cosas existentes. Pero también, a su manera, el amor fluía ya en ese origen, aunque en un sentido completamente opuesto. El amor, según Diotima, es el que llega. Y el porvenir se anuncia con su llegada. El amor es una profecía, es un devenir sin fin, es siempre naciente y caminante. Anna Schmidt (Alida Valli) arroja una cucharada de tierra sobre el féretro del amante muerto. Le devuelve la cuchara vacía al sacerdote y emprende el camino de regreso a la ciudad de Viena por la avenida principal del Cementerio Central. Estos instantes los comparten Holly Martins (Joseph Cotten) y el mayor Calloway (Trevor Howard), quienes suben al *jeep* del ejército británico de ocupación. El mayor inicia la marcha y supone que llevará a su compañero, el novelista norteamericano amigo del finado Harry Lime, al aeropuerto. En los inicios de la andadura, el novelista, del subgénero del Oeste, le pide a su interlocutor que cuide de la mujer en su ausencia. El mayor acepta este encargo con agrado. Pero cuando adelantan a Anna, Holly le reclama al militar que pare, que lo deje allí. Desea comprobar con ella su última oportunidad. Calloway frena el vehículo cuando aún se encuentran muy alejados de la mujer y le advierte que va a perder el tiempo.

Pero Holly, con una sonrisa irónica y escéptica, le responde que a él le encanta dilapidarlo. Se baja y se apoya para esperarla en una carreta repleta de objetos diversos. Anna, imperturbable, continúa caminando al mismo ritmo y, cuando alcanza finalmente la altura del hombre, lo sobrepasa no sólo sin pararse, sino sin tan siquiera mirarle a la cara. Holly, un antihéroe, se consuela entonces de este desplante, de este desdén, de este desprecio, cogiendo un cigarrillo y encendiéndolo.

Es otoño, caen las hojas de los árboles y son las dos y media de la tarde de un día cualquiera, de un mes cualquiera después de finalizada la Segunda Guerra Mundial. El humo del tabaco se transforma en una niebla que inunda la pantalla y la película concluye lentamente. Milton lo explica muy bien en su soneto XXIII: «Ella escapó, y el día me devolvió mi noche».

He visto el final de *El tercer hombre* cientos de veces, y ya lo veo como releo un poema o un capítulo de un libro. Carol Reed acertó plenamente en la secuencia final, que cambia el relato del gran Graham Greene. El novelista, a quien tuve la suerte de conocer personalmente, se equivocó, no acertó o se empeñó en un final feliz; mientras que este otro, infeliz, es el único posible. Anna es una sobreviviente de la guerra y ama a su protector, ama a quien le salvó la vida. Pero su amor, como aquellos tiempos, es confuso. Ese amor la lleva a defender a su amigo Harry, un delincuente que trafica con penicilina y provoca muchas muertes. Cuando, finalmente, es consciente de todo ese mal, aún insiste en que, aunque no podría volver a su lado, ni querría volver a verlo, ni saber nada de él, todavía lo lleva dentro de su corazón y no le causaría ningún perjuicio.

Holly lo tiene mal. Si su amigo Harry muere debido a su intervención (pues será él quien lo remate en las alcantarillas de la vieja Viena con la pistola del sargento Paine-Bernard Lee, asesinado allí mismo por Harry), Anna no se lo perdonará nunca, pues en el fondo lo sigue amando. Y, si se salva (también con su intervención o no), y a pesar de lo que ella ha dicho, ese amor siempre estará latente y al borde de la reconciliación. Holly busca un imposible y él lo sabe. Holly representa el bien ingenuo, mientras que Harry es el mal repleto de inteligencia y soberbia. ¿Se puede amar al mal sobre el bien? Anna lo hace, pues el amor, como el ser, son anteriores a la moral. A veces la moral, o muchas veces, no es capaz de parar las energías biológicas tumultuosas, emocionales y contradictorias con las cuales se enfrenta la voluntad. Pero la voluntad de Anna está entregada a Harry, un ser indigno de su amor, un ser que no se merece ese amor y esa lealtad. Y, quizás precisamente por todo eso, Anna aún lo sigue amando. Un amor-piedad. Ella ama porque ama y no tiene otra cosa que amar en su exilio en peligro. Harry la salvó, los demás la acorralan. Amar incluso a quien no se lo merece. ¿Por qué? Sobran los porqués. La ausencia de causa en el amor es su propia causa. El amor es paciente. Ella espera a Harry, espera que todo sea mentira. Y Holly espera a Anna con la misma desesperación. Pero el amor, que es el que llega, pasa, sigue caminando y desaparece en el horizonte.

¿El bien es más bello que el amor? El bien reina en el mundo, inteligible

por encima de las cosas más excelentes, pero no por encima del amor. Así pues, Anna puede amar a un monstruo como Harry y condenar al desprecio al ejecutor de la ley moral. ¿Anna le pide a Holly que no colabore en la captura de Harry? Sí, y lo hace cuando ya tiene constancia de que es un demonio. ¿Holly habría conseguido el amor de Anna de haberse puesto de su parte? ¡No! Tampoco. Anna sólo puede amar a Harry sin por qué. Orfeo salva a Eurídice a su pesar, y tanto es así que contraviene su plan. Y lo mismo Anna, que no se deja salvar, que no quiere salvarse, que busca su fin en el fin del amante. Holly hará de todo para hacer feliz a Anna, pero ¿cómo se puede hacer feliz a alguien que no quiere serlo? Harry no la quiere, la desprecia en sus charlas furtivas con el amigo de infancia, le dice que no le importa su futuro e incluso le confirma a Holly su sospecha de que él la ha denunciado a los rusos, que son quienes lo están protegiendo. Como confiesa en la noria del Prater, Harry mata a personas sin por ello dejar de creer en Dios y en su misericordia. ¿Qué Dios será ése?

Orson Welles, que confesó haber reescrito por completo todo su papel, que protagonizó genialmente como el resto de sus compañeros, comparaba a Harry Lime con un personaje shakespeariano, un pariente cercano del bastardo rey Juan. Welles, que siempre habló muy bien de Carol Reed, como de un director sumamente competente («si alguien hace un descubrimiento, Reed opta por eclipsarse ante el autor de esa nueva idea, le entusiasma ver que se está gestando algo y no pone el más mínimo obstáculo, como otros directores acostumbran a hacer»), no solo reescribió su parte del guion sino que también, estoy totalmente seguro, intervino en la dirección de las escenas. Pero el resto pertenece a Reed. Esta cooperación, que se da casi siempre en cualquier película, no es demérito alguno, todo lo contrario. En sus *Recuerdos de Sócrates*, Jenofonte le hace decir lo siguiente al maestro suicida: «También los tesoros que los antiguos sabios dejaron escritos en libros, yo los desenrollo y los recorro en compañía de mis amigos y, si vemos algo bueno, lo recogemos». Un resto también extraordinario en que las escenas de las alcantarillas compiten con la del final en el cementerio. Para mí, estos últimos planos-secuencia, largos, patéticos, metafísicos e inolvidables, ya forman parte de mi vida.

De alguna manera, el mal triunfa en el film a través de la «venganza» del «desprecio» de Anna; en realidad, la única amiga que asiste al entierro. Y Harry se venga a través de ella. En la narración de Greene (es su historia y en los créditos figura sólo él bajo el rótulo de *screenplay*, aunque en la adaptación participaran también el mismo director y Mabbie Poole), con la unión al final de ambos personajes, el que vencía era el bien, el bien confundido o metamorfoseado con el amor. Pero el amor es anterior o coetáneo del bien y del mal. Y, en realidad, Greene hacía vencer al amor sobre la muerte, mientras que Reed deja que la muerte (el rostro misterioso, melancólico, gélido de Alida-Anna) se salga con la suya y gane esa partida.

El amor, según Diotima, es el que llega, y el porvenir se anuncia con su llegada. Pero Anna llega y pasa, y el porvenir se oscurece. El ser preexiste al amor que lo prefigura, pero el amor prefigurador antecede al ser que, sin embargo, le preexiste. El ser y el amor corren el uno tras el otro, ¿quién resistirá? ¿Por qué siempre nos olvidamos de la muerte, en el principio del ser, en el principio del amor, en su meta inequívoca?

18. CUANDO EL AMOR SE ENTREGA PARA SALVAR EL ALMA— El arqueólogo que cuenta la historia de *Pandora y el holandés errante*, de Albert Lewin, afirma al final de la película que vivimos en una época (la acción transcurre en los años treinta del siglo pasado) en la que nadie tiene fe ni cree en las leyendas. Y yo añadiría que nadie cree tampoco en la mitología. Este sabio arqueólogo y escritor instalado en Esperanza (un pueblo de la costa mediterránea española, en Cataluña, en realidad Tossa de Mar, provincia de Gerona) convive con otros amigos extranjeros que pasan temporadas allí. Entre ellos se encuentra Pandora (Ava Gardner), una mujer deslumbrante, bellísima y caprichosa, que trata a los hombres como esclavos. Coquetea con todos ellos y les obliga a llevar a cabo acciones extremas. Algunos se han desprendido de lo más valioso que tenían (como el coche de carreras del corredor) e, incluso, hasta de su vida en el caso del músico que la acompaña en la taberna mientras ella toca el piano y canta esta canción: «¿Cómo puedo saber si es amor verdadero / lo que acabo de encontrar? / ¿Cómo puedo saber

/ si se quedará conmigo / o me dejará? / No me atrevo ni a pensarlo / ahora que siento esta rara felicidad / por ... ¿Cómo puedo saberlo? / ¿Puede ser que el amor haya venido para quedarse?». Pandora es tan bella como enigmática, y cuando aparece vestida con el péplum se asemeja a una diosa de la mitología grecorromana. Las ruinas de Esperanza dan idea de lo antiguo que son sus orígenes: fenicios, griegos, romanos, por eso no es raro que Pandora tenga una nostalgia y una melancolía profundas por algo a lo que se siente cercano pero desconoce. Está hecha para el amor y no sabe a quién amar, mientras todos la aman a ella desesperadamente.

En la mitología clásica, Pandora es la primera mujer, una especie de Eva, que fue creada por Hefesto de barro y agua por mandato de Zeus. El dios supremo lo ordenó para vengarse de los hombres por el robo del fuego, cuyo principal culpable había sido Prometeo. Los dioses la dotaron de una belleza seductora y de toda clase de habilidades. Y Zeus le dio un recipiente de arcilla donde se contenían todos los males, sufrimientos y enfermedades. Cuando llegó a la tierra conducida por Hermes, impresionó a Epimeteo (el que reflexiona demasiado tarde), que la tomó como esposa a pesar de las advertencias de su hermano Prometeo (el previsor). Pandora abrió la vasija y de ella se escaparon todos los males que aún asolan al mundo. Al cerrarla de nuevo, sólo quedó presa la esperanza. Según otras versiones eran bienes, pero la experiencia del mundo nos lo hace desmentir rotundamente. Pandora, la que fue adornada con todos los dones, trae todos los males, pero también la esperanza. No olvidemos que Esperanza es como se llama el pueblo en el que vive el arqueólogo, que a veces también se asemeja a un dios olímpico desterrado. Para Pandora, el amor se mide según lo que cada uno esté dispuesto a abandonar por él. Pandora dice que la vida no es importante y por eso la vive con peligrosidad. Uno de sus admiradores le pide que ponga los pies en la tierra, pues la felicidad es una de las cosas más sencillas. Pero ¿cómo una diosa va a poner los pies sobre la tierra?

Un velero está anclado desde hace varios días en la bahía de Esperanza. El arqueólogo está transcribiendo un texto del siglo XVII sobre la leyenda del holandés errante. Sin dar explicaciones, Pandora se lanza al mar y va hacia el barco. No ve ninguna tripulación. Sube, se tapa con una vela y desciende hacia

una gran sala donde se encuentra a un hombre de mediana edad que está pintando un cuadro (James Mason). Se presentan, hablan, discuten. El rostro de la mujer del cuadro (un De Quirico muy conocido) es el propio rostro de Pandora. Y ella queda sorprendida por semejante casualidad. Según la leyenda, el holandés errante puede aparecer cada siete años en un puerto del mundo en busca de la mujer que lo redima de su maldición, aquella que él se arrojó sobre sí mismo. Como capitán de un barco fantasma, está condenado a surcar los mares hasta el día del juicio y esa mujer debe querer morir con él. Ésa es la mayor prueba de amor, dar la vida por otro, aunque el otro tampoco pueda salvarse.

Pandora invita al capitán holandés a cenar con sus amigos al día siguiente. Les cae bien, pero simpatiza sobre todo con el arqueólogo y éste le pide que le ayude a transcribir el texto en holandés antiguo que está leyendo. No le hace mucha gracia, pero acude a su casa. La historia que relata el manuscrito versa sobre una «supuesta» infidelidad. Al regresar a su casa, el marino cree equivocadamente haber descubierto la falta de su esposa y la mata con un puñal. Y la contempla dormida sobre su lecho durante días. El rostro es el mismo que el de Pandora. Luego lo detienen, lo juzgan y lo castigan. Sin haber descubierto aún la fidelidad de ella, grita al tribunal que lo juzga que lo volvería a hacer, que no se arrepiente, que no le envíen a un sacerdote, que el castigo eterno será su consuelo y que el mismo Dios es un caos. «Un hombre puede tener una vida inmortal y vagar durante varias generaciones por los océanos del mundo. Déjenle navegar hasta el día del juicio y no conseguirá encontrar una mujer buena y fiel. Si queda demostrado que es una insensatez, que la divinidad que rechazo haga lo que desee con mi alma inmortal.» El holandés, junto al arqueólogo, sigue rememorando su historia a través de la lectura del texto que él mismo escribió tres siglos antes. El capitán despierta del sueño en la cárcel. Es el día de su ejecución. La puerta de la celda está abierta y se escapa aprovechando que los guardias se encuentran profundamente dormidos. Sube a su barco, la tripulación lo espera. Leva anclas y el barco zarpa. El capitán da las órdenes y se va a su camarote, donde se queda dormido. Y un sueño le cuenta la verdad sobre su esposa. Se despierta sobresaltado y sube al puente de mando. El barco navega en orden



pero sin tripulación alguna. Va a cumplirse la sentencia que él mismo se arrojó. Quiere suicidarse pero se le exige que cumpla lo que prometió. Así que vagará por los mares y será inmortal hasta que encuentre a esa mujer. Estará solo y solamente cada siete años podrá arribar a un puerto, en el que permanecerá seis meses buscando a la mujer que lo salve. El capitán continúa leyendo el manuscrito, pero se ha levantado de la mesa y lo hace de memoria, como si fuese el intérprete de un papel, su propio papel. El texto finaliza con la petición del autor a Dios para que lo redima.

El arqueólogo ya sabe quién es, pero deja que los acontecimientos transcurran por sí mismos. Pandora y el holandés se han enamorado, pero éste se da cuenta de que no debe volver a matarla exigiéndole de nuevo un sacrificio. Por eso la evita, trata de convencerla para que abandonen su aventura. Además, Pandora se ha comprometido en matrimonio con el corredor de carreras, el mismo día en que el barco debe partir, un nueve del nueve. El arqueólogo, sabedor de la tragedia, también trata de hacerla desistir, pero mientras tanto la muerte ronda a Pandora. El matador de toros, celoso, apuñala y mata al holandés (que no muere, pues es inmortal), y al verlo en la plaza de toros se deja coger y fallece en la enfermería. El corredor, en una prueba que hace en la playa con su coche de carreras reconstruido, también está a punto de fallecer cuando se le incendia a causa de la velocidad. Los males persiguen a Pandora y ella trata de ponerles fin. ¿Quizás partiendo en ese barco? Ella y el capitán charlan por la noche en medio de las antiguas ruinas de Esperanza. Pandora: «Esta noche me interesa el presente. Este lugar. Este momento». El capitán tiene la mirada perdida en el horizonte y ella le pregunta: «¿Qué ves allí? ¿El pasado o el futuro? ¿O un lugar que no figura en los mapas?». Él le responde taciturno, según es su carácter: «Ese mundo que parece extenderse ante nosotros como un paraíso soñado en realidad no tiene ni alegría ni amor, ni luz, ni certeza, ni paz, ni alivio para los sufrimientos. Pero aquí estamos nosotros, inmersos en la oscuridad, asustados ante alarmas confusas de luchas y duelos de ejércitos ignorantes que combaten en la oscuridad». Pandora está segura de que al capitán ya lo conocía de mucho antes, que lo quiso en otras épocas y en otros tiempos. «¿Qué darías por mí?», le pregunta él. «Mi vida», responde Pandora. Y él afirma que por ella

renunciaría a su salvación. Esta confesión hace mortal al amor de ambos. Su amor es verdadero y no un intercambio de condiciones.

El capitán ha encontrado a la mujer, a su propia mujer, a la que asesinó injustamente, y ella está dispuesta a morir de nuevo por él y, por tanto, a darle su salvación. Pero como él la ha vuelto a amar de verdad, en justa reciprocidad y sacrificio, está dispuesto a renunciar para que esta vez se salve. La salvación, renunciar a su salvación, piensa Pandora, es un sacrificio inmensamente mayor y más importante que dar la vida. Nadie hará nada semejante por ella, ni antes ni después. El capitán le pide que no se vuelvan a ver, que prepare su boda, que sea feliz y que se salve. Pero todos los acontecimientos y sobresaltos que vive durante esos días no le apartan de la mente su decisión de ir al barco y unirse al destino de su dueño. Y así lo hace. Ambos se reconocen, marido y mujer separados durante siglos y ahora reunidos allí en la bahía del pueblo de Esperanza. Pandora le confiesa también que su única felicidad es ya morir por él. Y el capitán que su amor es real y no tiene noción del tiempo. Se desencadena una gran tormenta y el velero es arrojado contra los acantilados. Todo acontece la víspera de la boda. Y la película termina de la misma manera que comienza. Unos pescadores encuentran dos cuerpos abrazados atrapados entre sus redes y los transportan hasta la playa. Son los cuerpos de un hombre y de una mujer. Cada uno de ellos murió para salvar al otro, y así Pandora también acabó su errancia.

El amor se mide, se puede medir, según lo que cada uno está dispuesto a abandonar por él. Pandora, Eva, la diosa secreta que todos los hombres desean. Pero ¿cuántos estarían dispuestos a dar la vida por ella? Pero ¿por cuántos moriría también ella? Entre esos cuerpos aparece un libro de poemas de Omar Khayyam. El arqueólogo abre las páginas al azar y lee: «Pero el dedo implacable sigue y sigue escribiendo. / Seducirlo no podrás con tu piedad o ingenio / para lo escrito tachar o con tus lágrimas / borrar ni una coma, ni una palabra».

19. CUANDO EL AMOR, A VECES, HACE SUFRIR POR SU INDOLENCIA— En el libro V, epístola 4, Séneca le escribe a Lucilio: «He aquí que la Campania, y

en particular la vista de Nápoles y de tu querida Pompeya, han renovado de forma sorprendente la añoranza de ti: estás del todo presente ante mis ojos. Sobre todo en el momento de la despedida: te estoy viendo cuando reprimías tus lágrimas y no disimulabas bien el sentimiento que afloraba, pese a tus intentos por dominarlo». Dos mil años después, Catherine (Ingrid Bergman) y su marido, el señor Joyce (George Sanders), acuden desde Inglaterra a esos mismos paisajes para resolver una herencia. En *Te querré siempre* o *Viaje a Italia*, Roberto Rosellini nos narra esos días de desasosiego de la pareja. Y esa disculpa material esconde otras más profundas, espirituales. El matrimonio naufraga y ambos, cada uno a su manera, han comenzado a ensayar la despedida, que no es como la de Lucilio, sino más bien bronca y desagradable. Roberto Rosellini, que no tenía ningún guion predeterminado (aunque en los créditos aparece como coguionista junto al novelista Vitaliano Brancati), resumió la historia como «variaciones» en la relación de una pareja bajo la influencia de un paisaje maravilloso en que la naturaleza se muestra con toda su fuerza y esplendor.

Ese espacio exterior es uno de los lugares con más historia, arte y cultura del mundo en todas las épocas. Un lugar viejo y nuevo a la vez, un lugar que nunca ha perdido la ilusión por seguir existiendo, por seguir buscando la felicidad. Al señor Joyce le sucede esto mismo. Afronta el fin de su juventud y no quiere desprenderse de ella. Y Catherine no necesita a nadie más que a él. El hombre aún busca la satisfacción del deseo, la mujer necesita compañía y, sobre todo, afecto espiritual. La demanda femenina de amor se alimenta de palabras susurrantes, de caricias, de poesía, pero también de carencias (el haber renunciado egoístamente a tener hijos para evitar complicaciones). Y la demanda masculina de amor sólo se satisface con la consumación permanente, un acto agresivo y violento si no están de acuerdo ambas partes. Como escribe el psicólogo siciliano Massimo Recalcati, la demanda femenina sume al falo en la impotencia como instrumento de goce porque éste nunca le proporcionará la señal del amor, el falo no puede responder infinitamente a su demanda de amor. Joyce busca otras compañías femeninas en Nápoles y en Capri, pero no acierta con ellas: una espera el regreso de su exmarido, mientras la otra, una prostituta, le confiesa sus inclinaciones suicidas. Joyce se equivoca. No es que

esté aburrido de su mujer, sino que, en el fondo, lo que está es aburrido de sí mismo. El tedio le invade. Echa de menos su trabajo, pero tampoco muestra excesivo aprecio por él. Tedio, aburrimiento, una extraña herida que no está en ninguna parte y está en todas. Joyce ya venía herido y en Italia se le agrava la enfermedad. El matrimonio, en vez de disfrutar juntos de un largo período de felicidad en una mansión palaciega y en un lugar extraordinario, se aburre. Catherine le llega a decir a su esposo que se ha dado cuenta de que son dos extraños. El viaje les ha hecho ver la verdad.

Mientras Joyce pierde el tiempo comprobando que no es tan fácil que otra mujer lo aguante o se le entregue, Catherine se empeña en conocer la ciudad y los alrededores. Visita el Museo Arqueológico, acude a Cumas a ver el antro de la Sibila, se admira de la zona volcánica de los Campos Flégreos y visita las momias y los osarios. Ella, que es la más consciente, sensata y racional, se da cuenta de que el tiempo de la pasión y del amor ya ha pasado. Y que hay que enfrentarse a uno nuevo: aprender a morir. Pero mejor hacerlo en compañía de alguien al que aún se ama. Miles de años y miles de huellas, como las de los yesos de las personas asfixiadas por la erupción del volcán en el 79 d. C., le hacen ver lo frágil de la existencia. En la fiesta del duque de Lipoli, un acontecimiento al que únicamente acuden aristócratas como por ejemplo el conde de Trebisonda, una de esas damas le dice a Catherine que las gentes de Nápoles no son «indolentes», pues, ¿puede ser indolente un náufrago? El señor Joyce y su mujer también son dos náufragos.

El amor o el desamor de ambos, ¿cuál vencerá? El amor de Catherine nunca es suficiente, nunca bastante, nunca demasiado exigente. El desamor de Joyce es mezquino, insoportable, infantil. Joyce, como escribe Heidegger, necesita la angustia para existir en el mundo. Y Catherine es una romántica. Se inquieta cuando el guía de Cumas le señala el lugar a donde acudían los amantes para conocer el destino de su amor. «Y luego la Sibila: la contemplé con mis propios ojos en Cumas, mientras se balanceaba sobre una tinaja y cuando los niños le decían: (en griego) “Sibila, ¿qué quieres?”. Ella (también en griego) respondía: “Morir”», escribe T. S. Eliot en *The Waste Land*.

Catherine no sólo se inquieta, sino que sale huyendo cuando le muestran en Pompeya los yesos de una pareja abrazada en su destino final. Ella es

consciente de lo que significa ese instante. ¿Quién era esa pareja, feliz incluso en ese último momento antes de la muerte? Amor, un misterio insoluble e intemporal. El amor de hace dos mil años igual que el de ahora, los sentimientos y las pasiones del ser humano —a pesar de los avances de la sociedad— parecen permanecer intactos. Tanta incomprensión, tanta disputa, para acabar en la nada. Tanto erotismo, tanta pelea entre los cuerpos, para acabar siendo una huella sin identidad.

Joyce es un epicúreo que sólo confía en la vida, mientras que Catherine es una estoica. Joyce únicamente quiere disfrutar, cuando su tiempo ya es el de la renuncia, el *renuntiatio amoris* horaciano. Y Catherine, a través de la contemplación de las ruinas del mundo, descubre también las ruinas del amor. «¡Qué corta es la vida!», exclama ella. «¡Por eso hay que disfrutarla!», le contesta él. El olvido acabará su obra un día u otro. El recuerdo es una causa perdida, mejor perdonar y acabar con la causa perdida y con el recuerdo sentenciado.

Tedio, aburrimiento, angustia, sentimiento de culpa, egoísmo estúpido, odio. El odio amoroso no es un odio, ni siquiera una mezcla de amor y de odio: el odio amoroso es un amor, una variedad pasional del amor, un amor agriado por el fracaso (en este caso, más personal que colectivo); el despecho amoroso no es tal despecho, sino otra variedad del amor, un amor exaltado por la decepción y pervertido por los desaires. Desaires de Joyce, frialdad de Catherine. Ella tampoco silencia sus comentarios despectivos hacia los hombres: cínicos y crueles. Uno y otro se victimizan, como diría Oscar Wilde, y teatralizan lujosamente el autorreproche. Perdonar, comprender. ¿Quién se decidirá el primero? A veces la comprensión nos prepara para amar y para perdonar. Si el amor comprende con mayor motivo aquello que ama (pues quien puede más podrá menos), la comprensión ama con menor motivo aquello que comprende. El amor, a fuerza de amar, acaba comprendiendo, y la comprensión, a fuerza de comprender, acaba amando.

El matrimonio se halla sobre un pozo de azufre. Él a punto de arrojarse, ella ideando cómo impedirlo. El destino les dará la última oportunidad. De regreso a Nápoles quedan cercados por la multitud que acude a una procesión. «¿Cómo pueden creer en esto? Son como niños», le dice él. «Los niños son

felices», le responde Catherine. La multitud se la lleva en volandas. Y grita, grita desesperada. Entonces Joyce se da cuenta de que está a punto de perderla y se arroja a salvarla, a salvarse. Ella ha perdido su orgullo, él ha recuperado la cordura. «Templo del espíritu, / ya no hay cuerpos, / sino puras y ascéticas imágenes».

P.D. Yo también he dormido en las habitaciones 317-318 del hotel Excelsior, frente al Vesubio.

20. CUANDO EL VERDADERO AMOR ES EL IMPOSIBLE— «¡Sí, todo tiene alma entre tus sacras murallas, / eterna Roma! Sólo para mí calla todo», escribe Goethe en una de sus *Elegías romanas*. Y añade en otra: «Eres un mundo, sí, Roma, pero sin amor / ni el mundo sería el mundo, ni Roma tampoco Roma». Roma-Amor, pero no un amor entre ruinas, sino en una gran estación de tren entre andenes, vagones, comercios, cafeterías, salas de estar y la gran entrada de idas y venidas por donde se reparten los apresurados viajeros. Una estación como una ciudad donde la vida cotidiana transcurre entre el ir y venir de ilusiones y desesperanzas. Una estación Porta Pia-Termini junto a las Termas de Diocleciano, la iglesia de Santa Maria degli Angeli y el Museo Nacional Romano, que contiene entre otras joyas los frescos de la Villa de Livia. La *Estación Termini* la describe Vittorio de Sica como tierra de nadie, como un lugar de tiempo detenido, como un país neutral. Roma, ciudad eterna de cultura, leyenda y amor.

El joven amante italiano se enamora de una casada norteamericana cuando ella visita a un familiar en esta ciudad. Un amor de ambos, a primera vista, en un tiempo y un espacio limitados. Insatisfacción vital de la mujer, encuentro de la pasión por parte del hombre. Lo imposible nunca es obstáculo, lo imposible lo crea cada uno de los protagonistas. Ella, desesperada, le escribe una carta en que le explica que se marcha, que lo abandona, que deja la ciudad porque no es capaz de dar esos últimos pasos hacia él. Esta buena e ingenua ama de casa de Filadelfia está rendida ante Roma, ante su donjuán embaucador, deslumbrada por unos sentimientos y unas sensaciones que ahora descubre y

sabe que únicamente se pueden llevar a cabo en esta urbe inmortal.

Pasean, discuten y se oye el sonido de una bofetada, y aparece un niño, su sobrino, como un mensajero involuntario, ingenuo, que descubre la complejidad de las relaciones entre las personas mayores. Una mujer embarazada se pone enferma y la acompañan a la sala de urgencias de la estación; entonces escuchan una alabanza de la misma: una buena madre que siempre piensa —por encima de todo— en su familia, anteponiendo los intereses de los demás a los propios. Estas palabras exasperan a la amante y elevan al infinito sus remordimientos.

¿Los remordimientos más poderosos que el amor? El remordimiento es una persecución moral que nos acompaña a todas partes como una sombra y no nos da respiro. No estalla, como la ira, en una explosión de violencia, sino que se agazapa en nuestra conciencia y siempre está listo para surgir a cualquier provocación. En *El caminante y su sombra*, Nietzsche decía que el remordimiento era como la mordedura de un perro a una piedra, una estupidez. A la mujer, casada y con una hija, la corroe tanto la pérdida de ese amor como el pecado mortal que piensa está cometiendo, y entonces siente vergüenza, una vergüenza propia y anterior a la que le van a hacer pasar.

Los andenes están vacíos y los amantes inconsumados buscan un lugar donde demostrarse la pasión como una fuerza arrasadora de cualquier duda. Descubren un tren parado y unos vagones abandonados en unas vías fuera de circulación. Suben y allí reencuentran la esperanza, perdidos en medio del silencio de las tinieblas, sin relojes, sin direcciones, sin multitudes, sin familias, al menos un solo instante que, de improviso, es interrumpido con la llegada de un revisor y sus acompañantes, que los descubren en flagrante delito. Son detenidos violentamente y llevados a la comisaría de la estación. Todo lo que allí se desarrolla es bochornoso para cualquier espectador que tenga un mínimo de dignidad. Afortunadamente, ese tiempo ha pasado y la estrecha moralidad de aquellos tiempos de la posguerra europea se han esfumado. El comisario maltrata la dignidad del hombre y la de la mujer. En realidad, esta autoridad simboliza físicamente el mismo remordimiento, el castigo que ese remordimiento impone. No es la pareja quien toma la decisión final de separarse, sino el comisario. O pasa su caso a los juzgados, con el

escándalo consiguiente, o ella debe partir inmediatamente para sobreseerlo todo. El remordimiento es un policía, está siempre alerta. Simmel, siguiendo a Nietzsche, decía que la esencia de la vida consiste en anhelar más vida. Vivir es querer más vivir.

El blanco y negro, la puesta en escena de la propia estación y el estudio psicológico de los personajes acentúan el combate entre los deseos y la razón. El gran director ruso Andrei Tarkovski escribió que cuando un realizador quiere estructurar una puesta en escena tiene que partir del estado psíquico de sus protagonistas, del ambiente interno y dinámico de una situación, y transformar todo eso en la verdad de un hecho único, como observado directamente y de factura irrepetible: «Sólo entonces la puesta en escena fundirá la concreción y el significado polivalente de la verdad». Una verdad ambigua, indescifrable. ¿Acaso el amor lo es? Perder el amor es perder Roma, y Filadelfia, con todos mis respetos, no es Roma. A partir del instante de la separación, el remordimiento ya será haber perdido esa última oportunidad del destino, por haberse entregado para siempre a la seguridad, sobre todo en el caso de Mary, y no a la felicidad, incluso en contra de las leyes.

Roma, amores. Asclepiades ya gritó acongojado por estas mismas cuestiones: «¿... Por qué me dais, Amores, tormento? ¿Qué haréis si yo muero? Sin duda a la taba, ligeros, como siempre, seguiréis jugando». Sí, Roma sigue jugando a la taba con nuestros sentimientos. ¿Acaso un mortal es alguien ante un dios inmortal? ¿Cuántas Mary Forbes (Jennifer Jones)? ¿Cuántos Giovanni Doria (Montgomery Clift) pensaron que podrían sobrevivir a Roma a lo largo de los siglos? Capote-Chiarini-Prosperi-Zavattini, los guionistas del film de Vittorio de Sica, son cómplices de la ciudad eterna, que no permite que nadie sea ni más bello ni más feliz que ella, y sólo en ella. «... sí, Roma, pero sin amor / ni el mundo sería el mundo, ni Roma tampoco Roma.»

21. CUANDO EL AMOR EXIGE LA VENGANZA— El teniente austríaco Franz Mahler enamora a la condesa casada Livia Serpieri, una mujer inconformista todavía joven y guapa cercana a los independentistas italianos de Venecia, comandados por un primo suyo. Franz la engaña, le miente, le roba con su



consentimiento el dinero reunido para los revolucionarios y la abandona. Livia pretende olvidarlo, detestarlo, aborrecerlo, pero, una vez tras otra, cae permanentemente en sus redes. *Senso* es un maravilloso film de Visconti, adaptado de un relato breve de Camillo Boito y llevado a cabo por el propio cineasta italiano con la ayuda de Francesco Rosi, Franco Zeffirelli, Suso Cecchi D'Amico, Basani, Tennessee Williams y Paul Bowles. La acción de *Senso* comienza en el teatro de La Fenice de Venecia, donde se está representando la ópera *El trovador* (Boito fue libretista de Verdi), y acaba en Verona, donde las tropas austríacas están celebrando, por la noche, la victoria obtenida durante la batalla de ese día. «Es el día del juicio final / y los muertos resucitan / para la eterna gloria / o el eterno dolor. / Nosotros seguimos abrazados / y no nos importa nada / ni el paraíso ni el infierno.» En el momento más alto de la seducción, Franz le recita estos versos de Heinrich Heine a Livia. Los canales de Venecia, los palacios y los soportales configuran la pasión que el teniente ejercerá sobre la condesa, que poco a poco va perdiendo su dignidad al dejarse arrastrar por el deseo y la pasión amorosa.

Livia es una mujer insatisfecha, vital, que cree haber encontrado el verdadero amor, una pasión que ya no tiene con su maduro marido. Franz es un vividor, un cobarde, pero, sobre todo, es un canalla. ¿Qué es un canalla? No es aquel que hace el mal por el mal (eso sería un malvado), sino aquel que hace daño (de cualquier tipo) a otra persona para su propio bien. ¿Cuál es el propio bien de Franz? El placer por el placer, vivir bien a costa de los demás y, sobre todo, salvar su vida comprando recetas médicas de enfermo pagadas por Livia. El teniente austríaco es un mediocre, un don nadie, un salvaje. El bien de sí mismo, a costa de quien sea, lo sitúa por encima de la ley moral. Sólo cumple con su deber, o sólo lo cumpliría, si éste estuviera acorde con su propia felicidad. Franz es un canalla que se fía de su juventud, de su belleza, de su palabrería y de su uniforme, pero el amor-pasión, cuando no se cumple, puede fácilmente transformarse en amor-odio-venganza, que es incluso más poderoso que lo anterior.

Livia va tras Franz. Y llega a una Verona (la ciudad de los amantes) inmersa en un peligroso caos. Las autoridades militares austríacas se lo

advierten, pero ella no cesa en buscar al teniente por la saqueada ciudad en llamas. Finalmente da con él en un piso lujoso, bien alimentado y en compañía de una joven prostituta. Franz se ríe de ella, la insulta, la maltrata delante de la otra mujer, Clara, que se asusta de la deriva que van tomando los acontecimientos.

«¿Qué diferencia hay entre vosotras dos?», grita Franz. Y se contesta a sí mismo: «Ella es joven y guapa y los hombres le pagan. En cambio tú...». Franz le está pagando a Clara con el dinero de Livia, con el dinero que Livia distrajo de los fondos para mantener la revolución independentista antiaustríaca. Y Franz sigue insultando gravemente a la condesa, descubriéndole a Clara las palabras de amor que a él le dedicaba. Livia le dice: «¿Por qué cuentas todas esas cosas? ¿Para herirme o para sufrir tu propio castigo?». Sí, realmente Franz está buscando su propio castigo con torpeza. Las acusaciones continúan. Franz culpa a la condesa Serpieri de haberse inventado a una persona que no existe, de haberlo convertido en un desertor, en un cobarde, en un chulo, en un jugador. Livia sigue sin dar crédito a lo que escucha, ella que lo ama, que se ha puesto en ridículo tantas veces por él, que ha traicionado a su primo y a sus correligionarios. Pero Franz es un canalla que únicamente se quiere a sí mismo. Un canalla egoísta, sin principios, sin escrúpulos. La condesa Serpieri es también una egoísta, pero no una canalla. Busca su placer y su felicidad a costa de los demás, pero sin intentar herirlos, aunque lo haga, pero su intención no es hacer el mal, como Franz, sino buscar insensatamente su bien. El egoísta no hace para los demás todo el bien que debería, pero el canalla es aquel que le hace más daño del que podría, un daño muchas veces gratuito. Livia le pide a Franz lo que no le puede dar: amor. Él sólo se ama a sí mismo y desprecia todo lo demás. El canalla, Franz, está dispuesto a sacrificar al prójimo en su propio beneficio, por su interés y por satisfacer sus deseos.

Pero Franz es mucho menos inteligente que Livia, tiene infinitamente menos cultura y carece de honor. La condesa es una mujer y las mujeres son sacerdotisas del odio y la venganza (al menos en la literatura del siglo XIX y anterior). Un canalla se siente libre de responsabilidad, y por este motivo ejerce sobre su víctima un poder total y exclusivo. Franz se cree un dios

furibundo.

«¿Qué me importa que mis compatriotas hayan ganado hoy una batalla en un lugar llamado Custoza, si sé que van a perder la guerra y no sólo la guerra? Dentro de pocos años, Austria habrá llegado a su fin y desaparecerá todo un mundo al que nosotros pertenecemos. El nuevo mundo del que habla tu primo a mí no me interesa. Es mucho mejor no meterse en estos líos y buscar el placer donde pueda encontrarse. Además, tú piensas igual que yo. Si no, condesa, no me hubieras dado ese dinero para pagarme una hora de amor», clama Franz entre indignado y lloroso. Este monólogo es una interpolación viscontiniana-gatopardiana que nada tiene que ver con este miserable personaje tan fuera del mundo. Un canalla no tiene esta capacidad de conciencia o, mejor dicho, un canalla tiene buena conciencia. En *Le goût de vivre*, Comte-Sponville nos recuerda que Sartre hablaba de las canalladas de la derecha («ser de derechas quiere decir ser un canalla»), «lo que ilustra bastante bien una canallada de izquierdas». Franz tiene buena conciencia, está convencido de su propia necesidad, de su propia legitimidad y de su inocencia. Cuando todo esto no lo expresa Franz, no es producto de él, sino de la reinterpretación contemporánea que hace Visconti, sólo momentáneamente. A veces Visconti toma partido por el teniente, pero sabe que la verdad, a pesar de todo, está de parte de la condesa, insultada vorazmente por un petimetre. A veces tinieblas de mala fe, para ratificarse en la buena fe. Sartre no impone al santo, mártir o héroe en contraposición al canalla, sino al ser humano «lúcido y auténtico»; es decir, aquel que asume su libertad con todas las consecuencias. «El canalla, dijo un día el autor de *La náusea*, es la plenitud del ser. Y lo contrario de esta canallada del yo es la conciencia, que es la nada, donde es imposible la coincidencia de uno mismo consigo mismo, que es exigencia, desgarramiento, libertad, responsabilidad, culpabilidad... ¿Mala conciencia? Es la conciencia misma. Y la conciencia siempre nos dice que no», comenta Comte-Sponville. Franz tiene buena conciencia y está convencido de que es un buen tipo, la culpa de sus males la tienen los demás: la guerra, la condesa, las circunstancias históricas, etc. El otro es el culpable, un culpable individual o un culpable universal incontrolable.

Livia aún espera una palabra de rectificación, pues el amor es paciente,

pero no llega, y se da cuenta de que no llegará jamás. Franz, además, insiste ratificándose en que no la quiere, en que sólo la ha utilizado para sacarle dinero. Y se autoinculpa de nuevo como delator, pues delató al primo de la condesa, su inconsciente benefactor. Franz arroja a Livia fuera de la casa, violentamente e insultándola. La califica de zorra. La condesa sale a la calle aterrorizada de todo cuanto ha escuchado y, por eso, no se asusta de lo que ve hacer a los soldados austríacos esa noche. Se dirige al cuartel general y denuncia a Franz, en medio de los insultos de la oficialidad, y sale a la calle de nuevo pensando si hizo bien o mal. Pero ya no hay remedio. Franz es detenido y fusilado mientras ella aún grita su nombre con una pasión desesperada. Livia es una amante romántica y el general la acusará de ser una asesina por vengarse así de su amante. Mahler es un vividor, un canalla, y su castigo es merecido por despreciar su suerte y a la belleza que lo ha traído. Amor, pasión, desesperación, venganza en medio de las batallas del Risorgimento. Franz sólo tiene deseo y el deseo muere cuando se logra. Livia sólo tiene amor y el amor es un eterno insatisfecho.

¡Perdonar! Livia, de alguna manera, lo perdona al agitar su nombre desesperadamente antes de que suenen los disparos. Dispensa al culpable (Franz lo es por muchos delitos) de su pena, o de una parte de su pena. Lo libera antes del cumplimiento de su castigo, y por nada y a cambio de nada, gratuitamente, por añadidura. Pero para ello es preciso que quede una pena o un trozo de pena que condonar... La materia del perdón, así pues, es la culpa inexpiada, o el episodio inexpiado de la culpa. La culpa inexpiada o parcialmente irredenta es el objeto de la condonación graciosa. Al gritar su nombre, Livia lleva a cabo esta condonación parcial que sólo ella puede ejercer. El resto ya no le corresponde.

22. CUANDO EL AMOR ES UNA SOMBRA CON LA QUE YACEMOS— Hay un maravilloso poema de William Carlos Williams en el cual el poeta norteamericano afirma que en cada mujer habita una Helena de Troya: «... No todas las mujeres son Helena, / lo sé / pero Helena habita en sus corazones. / Querida: / en el tuyo también, por eso / te amo, / y no podría ser de otro modo.

/ Imagina que ves un campo / cubierto de mujeres / todas blancas, de plata. / ¿Qué podrías hacer / que no fuera quererlas?...». Sin enmendarle la plana a uno de mis más admirados maestros, yo diría que cada hombre busca a Helena en una mujer. En primer lugar, la gracia de Afrodita y, luego, como muy bien resumen los torpes guionistas del film *Helena de Troya* (dirigido por Robert Wise), John Twist y Huger Gray, la inteligencia y la bondad. ¡Bella debió de ser Helena! Pero ¿inteligente y bondadosa? Los hombres buscamos una Helena, además de con los atributos mencionados, que esté, sobre todo, dispuesta a dejarlo todo por nosotros. De ahí su éxito universal e intemporal. Bellezas hay muchas, así como mujeres inteligentes y afectuosas, pero ¿cuántas estarían dispuestas a errar con nosotros? Abandonar la patria, el estatus social, la familia, su compromiso matrimonial o su independencia, e incluso llegar a arriesgar la vida como en este caso. Un amor por encima del escándalo, un amor frente a todo. «Tu nombre es muerte», le grita Casandra a Helena cuando la ve atravesar los muros de la ciudad. La diosa de la belleza se ha hecho mortal y a partir de entonces los habitantes de Troya se convierten en muertos vivientes. El amor siempre tan cerca de la muerte. Y la muerte como salvación del amor.

Paris y Helena, como Romeo y Julieta, no tendrán tiempo de aburrirse con la convivencia cotidiana, ni de pelearse, ni de sufrir juntos los males de la vejez. La muerte viene en ayuda del amor eterno. Paris y Helena (Jacques Sernas y Rossana Podestà) van finalmente juntos en medio de la multitud, que huye despavorida del incendio. Prometen no separarse y casi lo consiguen. Pero luego se topan con Menelao (el marido burlado) y sus soldados. Paris resiste las embestidas del griego, pero es asesinado a traición por uno de los escuderos de su contrincante. Entonces surge aquí una de las escenas más memorables del film (y yo afirmaré también que del cine épico amoroso), cuando Helena abraza el cuerpo ensangrentado del amante y Menelao, a la fuerza, la separa de él ordenándole que se limpie esa sangre. «¡Jamás lo haré!», le responde indignada. Y añade: «Es mi propia sangre». El último plano de la película es el de Helena, en el barco de regreso, con las manos ensangrentadas escuchando en off la voz de Paris, que le recuerda que un amor vivido con tanta fuerza jamás podrá olvidarse y que, además, donde quiera que

estén, siempre permanecerán juntos.

«En Troya, nada: una imagen. / Así los dioses lo quisieron. / Y Paris yació con una sombra como con un cuerpo consistente; / y nosotros nos pasamos a degüello diez años por Helena.» Son emocionantes estos versos de Seferis. En la tragedia de Eurípides, Teucro Telamón, hermano de Ajax, al regresar a Salamina es desterrado por el padre por no haber evitado el suicidio de su hermano. En su peregrinar, Teucro se encontró en Egipto con Helena, quien le dijo que Paris sólo había robado su fantasma, su sombra. ¿Buscamos los hombres la sombra de Helena en las mujeres? Montale le escribe a su amada Xenia: «Es posible, lo sabes, amar a una / sombra, sombras nosotros mismos». Un fantasma, una sombra, un bello sueño; en definitiva, lo imposible. Paris le confiesa a la amada que su pasión no tiene lógica. Príamo los acusó de que, a causa de su egoísmo, habían llevado a las costas de Troya a mil naves armadas. Pero ¿acaso hay algo mejor que morir por amor? El amor de Paris y de Helena provoca una hecatombe. Todos hubiéramos querido luchar en Troya por ver el rostro de aquella por quien merecía la pena morir. Para mí, Helena siempre tendrá el rostro de Rossana Podestà. Era apenas un niño y desconocía la *Iliada* cuando vi la película. Paris arrojado a una playa por la galerna y salvado por Helena, que surge del mar cual diosa. Esa mirada de Rossana, pura y a la vez pecaminosa, destructora. Esos labios que nos abren un abismo. Ese pelo rubio, esa trenza como una cuerda de marinero que nosotros mismos anudaríamos a nuestro cuello. Esos ojos oscuros como el azabache con los que nos haríamos pequeñas hachas para cortarnos las venas. Ese péplum, mojado por el mar, bajo el cual nos ahogaríamos. Rossana, tan joven y ahora recientemente muerta, en la realidad, a los setenta y nueve años. ¡Huérfanos de Helena! En todas las necrológicas, su foto en ese papel. «Una noche senté a la Belleza en mis rodillas. La encontré amarga. ¡La injurié!», gritaba Rimbaud en «Una temporada en el infierno».

Paris y Helena, Romeo y Julieta, Tristán e Isolda; el mayor enemigo de estas parejas es el tiempo: lo temen porque amenaza con el cambio y ellos desean que ese momento de sentimientos intensos se prolongue para siempre. Don Juan tiene otro dilema distinto, él teme al tiempo porque lo amenaza con la repetición, con la monotonía, mientras que lo que el burlador desea es que

cada momento sea nuevo. Paris y Helena, ¿culpables? Yo los absuelvo. ¿Quién no quisiera ser Paris? ¿Quién no quisiera ser Helena? «No dar la espalda al dulce amor, sino erguirlo, es mi consejo a todos. Eros es una piedra de afilar el alma», dice Alfeo de Mitilene. ¿Acaso vale la pena vivir por algo que no sea el amor? El amor de un poeta es como la ira de un dios, todo lo trastoca. Así lo reflejó Pasternak en *Doctor Zhivago*. Los poetas son los únicos para quienes el amor no sólo es una experiencia crucial, sino indispensable. Hannah Arendt justifica así a su poeta filósofo. ¿Homero amó de esta manera en vida?

La cinta del director de *El ladrón de cadáveres*, *Sonrisas y lágrimas*, *El Yang-Tse en llamas* o *West Side Story* es uno de los mejores péplum de su época, de la misma manera que Podestà y Sernas son dos buenos actores malos (Orwell decía que la poesía inglesa estaba repleta de buenos poetas malos, como por ejemplo, Kipling). ¡Qué más da! Para mí Podestà siempre será Helena, y Sernas siempre será Paris. Ellos absorbieron el espíritu de estos personajes y nadie, nunca más, los superó. La juventud y belleza de ambos se correspondía con la de los personajes divinos y su interpretación los convertía en mortales.

Todos luchamos por Helena. Todos, en todas las épocas de nuestra vida (y el no hacerlo nos avisa ya de la cercanía de la muerte), buscamos un gran amor que incendie el mundo, aunque como escribe La Rochefoucauld, ocurre con el verdadero amor lo que con los espíritus, todo el mundo habla de ellos pero son escasos quienes los han visto.

23. CUANDO EL AMOR SON CENIZAS DE DIAMANTE— En Varsovia tomamos un tren hacia Lodz. Primero para en la estación de Zyrardów y luego se dirige a la de Skierniewice. Se detiene de nuevo en Rogów y en Koluszki y finalmente alcanzamos nuestro destino. El viaje ha sido muy agradable, pues me ha ayudado a reconocer el país al que se refiere el gran poeta polaco Herbert en esta breve prosa poética: «Justo en un rincón de este viejo mapa hay un país que añoro. Es la patria de las manzanas, las colinas, los ríos perezosos, del vino agrio y del amor. Por desgracia, una gran araña tejió sobre

él su tela y con su viscosa saliva cerró las aduanas del sueño. Y es siempre así: el ángel con la espada de fuego, la araña y la conciencia». Afortunadamente, la araña se murió. Lodz, que en polaco significa algo así como «ciudad-barco», fue el epicentro de la industria textil de mediados y finales del siglo XIX, así como de comienzos del XX. Todo este bullir de vida, entre el lujo y el proletariado, lo reflejó fielmente Wladyslaw Reymont, premio Nobel de Literatura, en la novela *La tierra prometida* (1899), llevada luego al cine por Wajda. A pesar de las destrucciones de la Segunda Guerra Mundial y de los destrozos estéticos de la etapa comunista, aún se conservan los edificios de las grandes fábricas contruidos con ladrillos, las modestas casas de los obreros mejor tratados y las espectaculares mansiones modernistas de los ricos empresarios. Pero el motivo de la escapada a Lodz no es éste, sino visitar la Escuela de cine y el Museo de Cinematografía.

Siempre tuve una gran admiración por el cine polaco, que lo habíamos conocido, curiosamente, a través de las proyecciones de los cineclubs universitarios durante los últimos años del franquismo. Uno de estos cineastas era Andrzej Wajda, y *Cenizas y diamantes* supuso una gran conmoción en nuestro pensamiento izquierdista, a pesar de que sólo vimos esa cinta años después de haber sido rodada. Y a través de la misma percibimos la complicada y dramática historia de Polonia en los años treinta y cuarenta del siglo pasado. Rodada a finales de 1957 y a comienzos del año siguiente, su guion se basó en una novela de Jerzy Andrzejewski, editada con gran éxito tras la guerra en los años cuarenta. Después del golpe terrible provocado por la Segunda Guerra Mundial, Polonia había continuado el no menos complicado camino de la influencia soviética y sus largas consecuencias. Y de entre las ruinas surgía una nueva estructura política y social liderada por el otro sistema autoritario, al margen de la democracia. Tuvieron que partir prácticamente de cero y olvidarse de los rencores del pasado (aunque soportaron multitud de purgas) para construir un futuro en que cupiesen todos. Pero la realidad no fue exactamente así.

Todo sucede en la primavera de 1945, en el día de la liberación. El conjurado tiene sus dudas y conoce a una muchacha de la que se enamora. Sin embargo, ni siquiera ella logra hacerlo desistir de su plan. Al final, lleva a



cabo el trabajo y él mismo muere poco después. Una tragedia clásica trasladada a nuestro mundo contemporáneo. Pero la obra de Wajda va más allá del amor y de un asesinato. En el film se enfrentan dos épocas distintas en las vidas de esas personas y de ese país. Se terminó la ocupación nazi, aquel infierno, y poco a poco se fue instalando otro más suave, más sibilino, más amable en su rostro pero también sanguinario en la persecución de las libertades. El cambio fue profundo y no sólo supuso el relevo de un gobierno, sino el cambio de todo un sistema político, social y económico, así como la estructura de clases sobre la cual se había asentado ese país durante siglos. Szczuka, el líder comunista, se libra de un primer atentado, en el que otras personas inocentes mueren por él, y cuando llega al lugar de autos se da cuenta de la suerte que ha tenido, pero también del peligro en que se encuentra. La guerra ha terminado y, sin embargo, los enfrentamientos entre polacos de diferentes signos políticos continúan. Los campesinos y los obreros de la zona interpelan al mando preguntándole por cuánto tiempo van a durar esas rencillas. «Camaradas, sería un mal comunista si os mintiera como a niños inocentes. Esto es el final de la guerra, no de la batalla. La batalla para construir nuestra Polonia acaba de comenzar. Hoy, mañana o pasado mañana, cualquiera de nosotros puede morir», comenta Szczuka.

Maciek se cruza con su objetivo en el hotel y allí se da cuenta del error. En un bar conoce a Krystyna, una joven tan solitaria como él e igualmente necesitada de amor y compañía. En principio, ella trata a Maciek con desdén, pero luego acude a verlo a la habitación del hotel y, nada más encontrarse, le dice al joven que ha acudido a la cita porque nunca podría enamorarse de él. Una buena mentira de amor. Se acuestan, redimen mutuamente sus penas y Krystyna se interesa en saber por qué él lleva siempre gafas de sol oscuras. Para recordar el amargo amor por la patria, le responde Maciek. Del amor, del deseo, del entendimiento y de la posesión mutua surgen los primeros desacuerdos de la feliz pareja. Krystyna le dice que no quiere seguir adelante, que esa relación no tiene sentido, que él se irá. Es tan sólo un pensamiento profundo, pues ella, en realidad, desconoce la identidad de su amado. «No quiero ni despedidas ni recuerdos, nada que debamos dejar atrás cuando esto se acabe.» «¿Tampoco buenos recuerdos?», le inquiriere Maciek. A pesar de

que la belleza de Krystyna la hace frágil, ella le responde: «No si van a ser sólo recuerdos. Nuestro encuentro ha sido casual, bonito, ¿qué más queremos?». El forcejeo dialéctico entre los dos continúa más allá de la alcoba, en el salón de baile del hotel, donde se cruzan nuevamente con el confiado Szczuka, que lleva consigo su propio drama personal: su hijo, de diecisiete años, al que hace tiempo no ve, pertenece a un grupo revolucionario anticomunista y ha sido detenido. La discusión entre Maciek y Krystyna los traslada a la calle. Es de noche y está lloviendo y corren a protegerse bajo un edificio en ruinas. Ella descubre una placa colgada de una pared, también a punto de venirse abajo, y se pone a leer su contenido, forzando primero la vista con la escasa luz que proviene de la calle y luego con las cerillas que le ha lanzado Maciek. «Cuando el fuego brota de ti como de una antorcha / no podrás saber si así conseguirás la libertad / o si tu causa estará perdida para siempre. / Si sólo quedara la ceniza y el caos / o si de un lecho de cenizas surgirá un diamante / resplandeciente al servicio de la victoria eterna.» Maciek le descubre a la muchacha que son unos versos de Norwid (un poeta romántico que murió en 1883 en París) y, ante las dificultades de ella para su lectura, se los recita de memoria. «¿Nosotros, qué somos?», le pregunta inquieta Krystyna. «Tú eres el mejor de los diamantes», le responde Maciek. Escena memorable donde las haya en la historia del cine, que se completa de manera magistral en los siguientes minutos y ya al final del film. El inmueble en ruinas es una iglesia y ambos caminan con dificultad entre los cascotes, teniendo como eje la estatua medio aniquilada de un Cristo que está colgado con la cabeza de espinas boca abajo. Krystyna tiene fe en Maciek, pero él no tiene fe en sí mismo. Y duda, duda en voz alta. Duda de su vida, de sus actuaciones, y quiere seguir viviendo por ella. Bajo la falsa apariencia de un fanático terrorista, hace esta tierna confesión: hasta que la conoció no sabía lo que era amar a alguien. Esta debilidad tendrá un duro contrapunto en la escena siguiente, en la que llegan a una pequeña capilla que aún está en pie y el sacristán los reprende por sus charlas, advirtiéndoles que respeten los cuerpos de los muertos que allí están siendo velados. Son las dos personas que Maciek mató equivocadamente. ¿Defender unas ideas de las que se duda o defender un amor firme? Los compañeros de Maciek le recuerdan el compromiso con la

causa. La única posibilidad de abandonarla es a través de la deserción y Maciek se prepara en la habitación del hotel. En la vecina, los comunistas escuchan canciones republicanas españolas de la Guerra Civil recordando aquellos años en que fueron felices. Rememoran con nostalgia aquellos tiempos heroicos. Szczuka se dispone a ir a rescatar a su hijo. Sale de la habitación, abandona el hotel y camina por la calle. Maciek le da alcance y le dispara a bocajarro. Se arrepiente inmediatamente, pero ya es tarde. Regresa al hotel, se arregla y al irse definitivamente se encuentra con Krystyna, que lo anima a huir. Es de día, Maciek camina temeroso por la calle, se encuentra repentinamente con unos soldados e intenta sacar la pistola. Ellos le disparan y lo hieren mortalmente. Maciek agoniza en medio de un mar de sábanas blancas recién tendidas en un descampado y él las mancha con su sangre. Se cae y se levanta, hasta que se derrumba en un basurero, el basurero de la historia a donde han ido a parar tantos héroes o villanos anónimos. Tan sólo cenizas. En las *Cinco paradojas de la modernidad*, Antoine Compagnon señala que hay historias que no tienen sucesión, las historias de los fracasos de la historia, de esos oscuros anhelos de justicia que se han disuelto y no han dejado huellas tras de sí en los anales de la historia oficial. Es decir, las cenizas de los diamantes.

24. CUANDO EL PRIMER AMOR NUNCA SE OLVIDA— «Habrà guerras durante mucho tiempo, tal vez siempre. Y, sin embargo, la misi3n m3s noble y la consecuencia 3ltima de la civilizaci3n cristiano-occidental es triunfar sobre la guerra (...). La cultura humana surge del ennoblecimiento y de la espiritualizaci3n de los instintos animales (...). Que la vida merece ser vivida, aun cuando todos los que la han ensalzado hayan tenido que morir, es el consuelo y el significado 3ltimo del arte. Que el amor es m3s grande que el odio, el entendimiento mayor que la c3lera y la paz m3s noble que la guerra es algo que esta aciaga guerra mundial deber3a grabarnos en la memoria, con m3s fuerza que nunca. ¿Cu3l ser3a, si no, su utilidad?» Hermann Hesse escrib3a este art3culo, titulado «¡Amigos, no en ese tono!», en el *Neue Z3rcher Zeitung* en 1914. E instaba a los intelectuales alemanes a desarrollar toda una actividad

política a favor de la paz. El texto fue recibido con hostilidad y el autor de novelas memorables como *Siddhartha* o *El lobo estepario* se trasladó a Suiza y adquirió su nacionalidad.

La guerra y el amor, el sentimiento de culpa, la memoria y el olvido y el conflicto entre Oriente y Occidente están presentes en *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais y con guion de Marguerite Duras. Un arquitecto japonés, antiguo soldado, conoce a una actriz francesa que acude a Hiroshima a rodar una película sobre los efectos de la bomba atómica allí lanzada durante la última Guerra Mundial. En un instante, aquel proyectil causó miles de muertos y destrozó la ciudad. Al no poder prolongarse en el tiempo, el amor o la necesidad de amor que sienten esas dos personas puede tener un efecto balsámico o también destructor. Según se confiesan, ambos están casados felizmente. Ella consume sus últimas horas en Japón, pues el rodaje está a punto de finalizarse y pronto regresará a Europa. El amor de esta pareja parece no surgir después de la catástrofe sino antes, un instante antes de estallar todo y solucionar así su grave dilema: quedarse o regresar. Pero no, sucede después de la bomba y nada ajeno vendrá a resolver su ser o no ser. ¿Se puede volver a amar después de Hiroshima? ¿Se pueden volver a entender un oriental y un occidental después de Hiroshima? ¿Se puede volver a escribir poesía después de Hiroshima? Nada se detiene nunca en Hiroshima, nunca nada ha detenido al mundo. Y el amor es, ha sido siempre, la mayor energía motriz. El amor, que se basta a sí mismo en su realización hasta que, consumado, nos retrotrae a la realidad de la cual huimos temporalmente a través suyo. «¿Cómo iba a saber que esta ciudad estaba hecha para el amor? ¿Cómo iba a saber que tu cuerpo estaba hecho para el mío? Me gustas. Qué gran acontecimiento, me gustas. Cuánta lentitud, de repente. Cuánta dulzura. No te lo imaginas. Me tomas, me das placer. Tengo tiempo, devórame, por qué tú en esta ciudad, y esta noche tan parecida a las demás como para confundirla?», le dice la actriz, que hace el papel de una enfermera, a su amante japonés. Pero la muchacha se equivoca en una cosa fundamental, en que no hay tiempo. Ese encuentro es el primero y el último. Ambos ejemplifican el desgarramiento de tantas personas que, en un solo instante, pasaron de la posesión a la desposesión. Esta pareja interpreta y simboliza el

último instante de un ser querido. Su imposibilidad de permanecer y su desaparición desconsuelan y producen desolación. Ambos se han conocido en medio de las ruinas de la ciudad y se han reconocido, se han amado y, amándose, han creído que vencerían al tiempo, siempre el mayor error de los amantes. El tiempo no se detiene, el tiempo avanza sin control y ella, más consciente que él, más experimentada por la vida, comienza a darse cuenta del camino sin vuelta que han emprendido.

La muchacha francesa, que es de Nevers, le relata su historia. Una historia muy parecida a la de «Los muertos» del *Dublineses* de Joyce. Muy joven, en plena Guerra Mundial, se enamoró de un soldado alemán. Él murió y esa muerte ella la entendió como una ofrenda a su amor. Y el japonés del que ahora se ha enamorado no es más que una reaparición de aquel otro. Acusada de colaboracionista, rapada para mostrar su indignidad, fue enviada a París por sus padres. Y allí, en la ciudad del Sena, se enteró de lo que había pasado en Hiroshima. «El mundo entero estaba alegre. / Tú estabas alegre con el mundo entero. / Aquel día era un bonito día de verano en París.» En Europa había acabado la guerra, pero aún no en el Pacífico.

¿El amor puede incubarse, desarrollarse y morir en sólo cuarenta y ocho horas? El amor sólo dura un instante, máxime cuando se conoce antes el final que el principio. La pareja se cree viva, pero espiritualmente están muertos. La muerte es un por último que no anuncia ningún después; o, mejor aún, el más allá que anuncia no es un después propiamente hablando. Al separarse, ambos saben que no volverán a verse, que morirán el uno para el otro. «¡Qué joven fui un día!», clama ella. «Y un día, mi amor, sales de la eternidad.» Volver a morir, volver a ver morir a otro amante, ¿y por qué siempre ella? Con el soldado alemán tenía una cita a orillas del río Loira. Planeaban escaparse y alguien los descubrió. Lo mató un francotirador. Ella tenía dieciocho años, él veintitrés. No murió al instante. Ella permaneció junto a él todo un día, viéndolo agonizar. Pocas horas después, Nevers era liberada. Un solo instante cambió su vida, un solo instante cambió la vida de más de doscientas mil personas en Hiroshima. Y ahora otro instante para decidir irse o quedarse. La muchacha también murió en Nevers. Si para ella el amante japonés es un espectro del soldado alemán, ella misma también lo es para el japonés. Entre

el cuerpo muerto del joven y el de ella, vivo pero destrozado, no había mucha diferencia, pues el amor se había suprimido y, al suprimirse, su fuente de vida se agotó. Acontecieron catorce años desde la bomba, catorce años desde que ella se fue de Nevers a París, catorce años de desolación personal, semejante a la de la ciudad donde habita temporalmente. Un juego de espejos. Ella ve en su nuevo amante al anterior, y él no concibe la manera de usurpar ese rostro para que surja el suyo. En *El imperio de los signos*, Roland Barthes escribe que en Oriente el espejo está vacío, que es símbolo incluso del vacío de símbolos: «El espíritu del hombre perfecto, dice un maestro del Tao, es como un espejo. No coge nada pero tampoco rechaza nada. Recibe, pero no conserva: el espejo sólo capta otros espejos, y esta reflexión infinita es el vacío mismo, que, como se sabe, es la forma». Sin espejos, sin reflejos en esos espejos, así se encuentran el arquitecto y la actriz. Y el tiempo pasa, y pasó tanto el tiempo que apenas ya recuerda a aquel muchacho muerto: sus manos, su rostro destrozado. Teme olvidarlo un día. Y prefiere el dolor al olvido.

Ambos son felices en sus matrimonios, pero ambos se necesitan porque su amor espiritual viene de antes. Por eso el marido de la muchacha desconoce cuánto le ha contado al amante japonés. «Dentro de unos años, cuando te haya olvidado y otras historias como ésta todavía se repitan por la fuerza de la costumbre, te recordaré como el olvido del amor mismo. Pensaré en esta historia como el horror del olvido. Hay que pensar menos en las dificultades de la vida, porque si no el mundo sería irrespirable», le dice él.

El adiós, sobre todo el adiós amoroso, ha sido permanentemente un tema elegíaco y lírico, porque el adiós es una alusión a la muerte, porque las pequeñas muertes de la separación son una elipsis de la gran separación que es la muerte. El adiós conforma las relaciones humanas y les confiere la alta tensión de lo novelesco y de lo trágico. *Hiroshima mon amour* es un homenaje al adiós. Su verdadero protagonista es el adiós. El amor entre ambos personajes es trágico porque ella ama al otro a través de él, y él no es capaz de traerla a la realidad del presente. Los adioses que anuncian la partida, la última cita que precede a la ruptura. Ella regresa sola al hotel y, como la mujer de «Los muertos», entona esta meditación, este diálogo interior: «He contado

nuestra historia. Te he engañado, esta noche, con ese desconocido. He contado nuestra historia. Como ves, era narrable. Catorce años sin saborear un amor imposible. Desde Nevers. Mira cómo te olvido. Mira cómo te he olvidado. Mírame. Me voy a quedar en Hiroshima con él. Cada noche. Todas las noches en Hiroshima». Al final del film esto no queda claro. Es un ir y venir entre Nevers e Hiroshima, entre el pasado y el presente. En realidad, Nevers está tan presente o más que Hiroshima. Los recuerdos son más persistentes y están más actualizados que el mismo presente. «¿Para qué quedarme?», se pregunta ella. «Para vivir, para morir por ello», añade. Él le dice que se quede allí, que se tome un tiempo para saberlo. Pero ella niega ese tiempo, pues es su propio tiempo compartido con el muchacho muerto. Su amante japonés afirma que preferiría que se hubiera muerto en Nevers. Ella asiente completamente. Ella: «Hiroshima es tu nombre». Él: «Nevers es tu nombre». Así termina la película, así termina la historia de dos ciudades, de dos personas, de dos amantes. De la ebriedad se pasa a la serenidad de un fin que no termina, que queda en suspenso.

En el *Banquete*, Diotima dice que el amor desencadena una especie de ebriedad lírica. Y Platón, su autor, habla del amor como motor de creación, de creación poética, sean poetas o simples hombres como este arquitecto japonés. También la actriz francesa desarrolla toda una dialéctica poética. El amor es demiurgia (la capacidad de crear y armonizar el universo), y no sólo en el sentido erótico, sino también en el poético: inspira. La pareja está inspirada, hablan por sus propias bocas y a través de ellas la representación mitológica del amor. Nadie puede prescindir de sus recuerdos. Él pertenece a esa ciudad arrasada y ella tiene la suya propia, también arrasada en su mente. Eurípides fue uno de los primeros en descubrir la tragedia del adiós consustancial al amor. El amor imposible es un adiós permanente. Julia Kristeva, en *Sol negro. Depresión y melancolía*, se vuelve a preguntar: ¿el amor, más fuerte que la muerte? «Quizás, siempre su historia personal, por más corta que sea, se impondrá a Hiroshima.» Amor gravado de muerte o amor a la muerte? ¿Amor convertido en imposible o pasión necrofílica por la muerte? «¿Mi amor es un Hiroshima, o bien: amo a Hiroshima pues su dolor es mi eros? *Hiroshima mon amour* mantiene esta ambigüedad que es, quizás, la versión de posguerra del

amor.»

Pero *Hiroshima mon amour* también nos retrotrae a la *Bérénice* de Racine, una obra en torno a la amargura de la despedida. Como dice Jankélévitch, citando a Jean Cassou (en *La muerte*), Racine lleva la frase a su punto más extremo, ya que expira tan pronto como ha sido proferida expira. Y en esa frase el amor mismo es llevado hasta el último abismo. Para el ensayista francés, *Bérénice* es la tragedia de la última vez en cinco actos. Y también algo así este film. Titus y Bérénice, Héctor y Andrómaca, Pelléas y Mélisande, Eneas y Dido. Todos centran su vida en la despedida. ¡Partir, siempre partir! Las últimas palabras de estas últimas frases. Esas citas de los amantes son las últimas, ese paseo es el último, esa discusión también. No existe el hasta pronto. El adiós, el amor imposible es la tragedia de lo insoluble. Los pretextos dilatorios no sirven y tampoco las moratorias fingidas. Ya no hay aplazamiento posible. El tiempo no es un prestamista, sino un inspector de sí mismo. No concede plazos, no concede rebajas, no acepta tiempos muertos improductivos. La tragedia de los amores imposibles, la tragedia de la despedida, tiene su contrapunto en la del retorno, en la del reencuentro, como representa Penélope. Ulises y Penélope vuelven a vivir juntos (no sé si con gran alegría), pero Pelléas y Mélisande no pueden llevar a cabo ese deseo. Como los protagonistas de la película, están condenados a la desesperación del último instante. Los amantes se abrazan por última vez, abrazan la felicidad que nunca más volverá. Adiós para siempre. Aquí no hay amaneceres, como cantaban los trovadores. El amor siempre es una trampa, pero el amor imposible es la trampa misma. «... Ay de mí, que queriendo / estoy lo que del todo es imposible, / y vivo del querer sin esperanza...» (*Cancionero, LXXIII, Petrarca.*)

25. CUANDO EL AMOR SE DEBATE ENTRE EL DOLOR Y LA NADA— Entre el dolor y la nada, ¿cuál elegir? En *Las palmeras salvajes*, Faulkner elige el dolor. Patricia (Jean Seberg) le pide a su amante desconocido, Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo), que elija. Él, intentando distraer la atención de la muchacha, le ruega que le enseñe los dedos de los pies. El fetichismo



como oposición al destino. Patricia se ríe, porque todas las mujeres se ríen de los aburridos deseos de los hombres, se lo niega e insiste nuevamente en su pregunta... ¿Entre el dolor y la nada? Sin parar de fumar, sin parar de jugar por encima de la cama y por el pequeñísimo apartamento, este ladrón-asesino accidental, ángel caído en un mundo de diablos más inteligentes que él, le comenta a su amante, también accidental, que el dolor es una tontería, que de quedarse con algo se quedaría con la nada: «No es mucho, pero el dolor es un compromiso. Yo quiero todo o nada». Patricia no da su opinión, pero por su manera de actuar descubrimos que ella ha optado desde el principio por el dolor. «... Oscura golondrina. // Entre la pena y la nada / prefiero la pena (Jean Seberg) / prefiero la nada (Jean Paul Belmondo). / Quizás sobrevaloremos el conversar...» En este poema magnífico, titulado «Nadando en círculos en Copenhague», Anne Carson habla de pena en lugar de dolor. ¿Pena, dolor? Quizás la pena duela más.

¿Por qué hay que trabajar para ser feliz? ¿Por qué el amor no es suficiente? Los amantes deberían tener carta blanca para todo y, así, preocuparse únicamente de alimentar la pasión. Mientras se aman, el amor destierra del mundo todos los males, y cuando se desprenden el uno del otro las sombras resurgen en el mundo. Por encima de todo, el amor es un estado de ánimo excepcional. En las fases pasionales iniciales, la pareja atraviesa una frontera en la cual los miedos, los deseos y la perspectiva de la vida se desplazan. Las prioridades son otras. Estamos en armonía con el otro y con el universo entero. Nos volvemos optimistas y pasamos por alto cosas que normalmente nos molestan. Patricia sabe que su amante es un delincuente buscado por la policía. Y Michel sabe que la muchacha norteamericana, de origen italiano, está fascinada por su poder de seducción, pero desconoce hasta qué punto pondrá en riesgo su vida a tan temprana edad. Este figurante admirador de Bogart, vividor, gastador de tiempo y ladronzuelo, le insiste a Patricia en huir a Roma, el lugar que los salvará. Pero Patricia solamente se encuentra segura subiendo y bajando por los Campos Elíseos y vendiendo el *New York Herald Tribune*. A Michel sólo le gustan aquellos periódicos en los cuales pueda leer su horóscopo. Y el *Herald* no lo tiene. El amante se siente un héroe porque roba por amor, para poder seguir disponiendo de tiempo libre para amar, para

despertarse tranquilamente al lado de la estudiante de la Sorbona. «No puedo vivir sin ti», le dice él. «Sí que puedes», le responde Patricia. Michel insiste: «Pero no quiero». Él no quiere separarse de ella, aun a sabiendas de que lo ha denunciado a la policía. En realidad, quien denuncia a su personaje a la autoridad por primera vez es el mismo director del film *À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, cuando ve parado a su protagonista dentro de un coche y comprueba su rostro con el de la foto del periódico. El mismo creador (y también en el guion con la colaboración de Truffaut) condena así a su personaje, quizás por celos amorosos. ¡Quién no podría amar a la bella e ingenua Patricia! Ella duda: ¿Está triste porque no es libre? ¿O no es libre porque está triste? ¿De dónde le viene la tristeza? Por el contrario, Michel está lleno de vida y de pasiones, la ama de verdad y cubre de adornos su objeto del deseo. Con frecuencia, esos adornos son cualidades de las que él carece y le gustaría poseer: inteligencia, belleza, futuro, sobre todo futuro. Michel está lleno de vida, pero le confiesa a la muchacha que piensa permanentemente en la muerte. Cuanto más pretenden conocerse, más se desconocen. Patricia le dice: «Nos miramos a los ojos y no sirve para nada». Ella, a diferencia del ingenuo amante-delincuente, desconoce que el amor es ciego e imaginativo. ¿Se puede creer en el amor? ¿El mundo moderno ha hecho incomunicables a los hombres con las mujeres? ¿Las mujeres han perdido el sentimiento del amor? ¿El erotismo es una forma de amor? A todas estas preguntas contesta el profesor (una especie de Barthes-Bataille-Sartre, aquí representado por el gran director Jean-Pierre Melville), al cual Patricia va a entrevistar al aeropuerto. El profesor responde que el amor es lo único en lo que se puede creer, y está de acuerdo, como decía Rilke, en que los hombres se alejan cada vez más de las mujeres debido a la presión del mundo moderno. «Los sentimientos son un lujo que pocas mujeres se permiten.» Y añade el maestro: «El erotismo es un tipo de amor, y el amor una forma de erotismo». Bataille afirmaba que el erotismo era la aprobación de la vida incluso en la muerte. El profesor, en el cúmulo de su egocentrismo y ante la ingenua pregunta de Patricia, responde que lo que a él le gustaría es convertirse en inmortal para después morir.

La muerte, la muerte se acerca cada vez más al amante. Mientras Patricia

lo ama, la muerte se repliega, pero cuando Patricia decide abandonarlo a su suerte la muerte ya lo rodea de peligros inevitables. Patricia lo denuncia y se lo confiesa. Y le pide que escape. Al principio no quiere, porque duda entre el dolor y la nada, pero él ya dijo que prefería la nada. En la calle, un compinche le lanza una pistola que él rechazó previamente. Sus manos la recogen por instinto, y la va a tirar, pero un policía le dispara. Corre herido sin saber hacia dónde ni para qué. Patricia, fuera de la casa, ve el resultado de su traición y corre hacia su amante perdido. Llega hasta él y su falda casi le sirve como manto a su rostro. Se miran. Michel no la perdona y le grita: «¡asquerosa!». Pocos finales narrativos y cinematográficos tan antiheroicos. ¿Qué es un héroe? Aquel que tiene la última réplica. ¿Se ha visto alguna vez a un héroe que no hable antes de morir? Renunciar a la última réplica (rechazar la escena) revela, pues, una moral antiheroica. El silencio reemplaza a las palabras. Los ojos y los labios se convierten en palabras, en frases que la antagonista memorizará durante el resto de su vida. ¡No perdonar a quien se ama! En realidad, el odio también es una forma sublime de amar. Lo que el amante no le perdona no es el desamor, sino la deslealtad. Patricia ha sido desleal con él, lo ha traicionado entregándolo a la nada. «¡Eres realmente asquerosa!» ¿Purgará esta pena? Patricia era una pureza impura. Y Michel ya se lo advirtió: «Eres como las chicas que se acuestan con todos menos con quienes las aman, con la excusa de que se han acostado con todo el mundo». En su tosquedad, hay más amor en él que en ella. Él ama sin temor, mientras que ella teme al amor sin condiciones, sin futuro y sin pasado, sólo presente. El amante ya duerme sin fin. Patricia ya descansa en su tristeza. ¿Dolor o nada? «... Sólo los humanos pueden caer fuera del ser (dicen los filósofos) / o lo temen siempre. / Yo salí, cerré la puerta del auto, ellos miraron hacia delante. // Oscura golondrina, tú sí. // (...) Oscura golondrina, tú sí regresas. // Jean Seberg se fue en auto a buscar dulces. / Yo escribí “sal”. / Curioso. // Oscura golondrina, tú sí regresas. / Oscura golondrina, tú sí regresas, / pero no a mi balcón. // Con profundo amor, / tu Amo.» El amor es ciego y mudo, y sólo la poesía —como escribió Novalis— es capaz de hacerlo hablar, de hacerlo ver. ¿La poesía? ¡Quién la entiende! ¿Entre el dolor y la nada? Que cada cual elija. Todos acabamos equivocándonos.

26. CUANDO EL HONOR ESTÁ POR ENCIMA DEL AMOR— El ensayista Van Groningen comenta que los griegos del mundo antiguo buscaron afanosamente el pasado. Ulises no busca en el futuro, ni siquiera en el presente, sino en el pasado. Sólo quiere regresar para reencontrarse con la paz y con la felicidad. Brendan O'Malley (interpretado por Kirk Douglas), un antiguo pistolero, llega a México para buscar a Belle (Dorothy Malone), una antigua amante que resulta estar casada con un ganadero borracho (Joseph Cotten), que le pide que le ayude a conducir un gran rebaño a Texas. Tras los pasos de O'Malley va un vengativo sheriff (Rock Hudson), cuya hermana se suicidó por cuestiones amorosas relacionadas con el pistolero.

En 1961 Robert Aldrich rodó *El último atardecer*, un western crepuscular basado en una novela de Howard Rigsby adaptada por Dalton Trumbo. O'Malley es un personaje épico, como la propia historia que se narra, sacado de la mitología clásica. Un héroe, como todos los héroes, con sus claroscuros vitales, que decide dejarlo todo y reencontrarse de nuevo con el amor perdido. Respeta el matrimonio hasta que el cónyuge muere y, a partir de entonces, se embarca en la reconquista de la mujer que tuvo cuando ambos eran mucho más jóvenes. En medio se interpone el sheriff del cual ella se enamora. Entonces O'Malley encuentra a la sustituta perfecta, la hija de Belle, todavía menor de edad. Una muchacha tan guapa como la madre cuando la sedujo, a esa misma edad, y encantadora y dispuesta a llevar adelante un amor que su progenitora no ve con muy buenos ojos. O'Malley se ha regenerado y ayuda a todo el mundo, e incluso salva a su enemigo de la muerte. Y es un pistolero cultivado, le gusta la poesía y se sabe muchas canciones de memoria, algunas mexicanas, que él mismo entona en español. Todo transcurre entre el deseo, el odio, el amor espiritual y el espíritu de la venganza. Cuando llegan al final de la meta, en un baile, la muchacha lleva puesto, significativamente, el mismo traje que la madre vistió años atrás para hacer lo mismo con O'Malley. El pistolero sigue enamorado de la madre a través de la hija y, además, sin que él se dé cuenta, o al menos sin manifestarlo, ejerce así una venganza contra ella y contra su nuevo novio, el sheriff con quien se va a casar. Cuando O'Malley le explica

que se va a llevar a su hija con el consentimiento de la muchacha, Belle le dice que «ese amor no puede durar». O'Malley insiste en que nadie se lo impedirá, pues la quiere como nunca ha querido a otra persona. Y Belle le confiesa entonces que ese amor no es de amante, sino de padre. Terrible noticia. «El que ama prende fuego a la cosecha», escribió Farid ad-Din Attar en *El lenguaje de los pájaros*. Y antes de acudir al duelo con su contrincante se va al campo con su hija-amante. Entonces vemos como el padre se va imponiendo poco a poco sobre el amante y le da consejos que antes no le hubiera dado, como por ejemplo que no debe enamorarse de una persona tan mayor como él. La muchacha no le hace caso y le pide que regrese lo más pronto posible, pero él le responde que volverá cuando el sol se oculte. Finalmente, camina para enfrentarse en el duelo. Y por el camino maquina su suicidio. Su pistola es minúscula y la ha descargado. El sheriff cree haber cumplido con su venganza y recuperado definitivamente el amor de Belle, pero se ha dado cuenta de que ha fracasado en ambos. Cómo sobrevivir a ese suicidio del que fue su ejecutor, cómo explicar que a quien mató era el padre de su futura hija. Ahora Belle tendrá que debatirse entre dos verdades y no será absuelta de ninguna por su hija, a quien un amigo del pistolero le entrega, de su parte, un ramo de flores.

Ulises-O'Malley, superviviente —incluso muerto— en un mundo que ya no lo es. A través de las flores, le viene a decir a su amada hija que no podría quererla tanto si no amara aún más el honor. En «La disertación de Alcifrón sobre el honor» (tercer diálogo), George Berkeley escribe: «Debéis saber, además, que tenemos entre nosotros a muchos que, sin un átomo de religión, son hombres de honor intachable y, en consecuencia, hombres virtuosos, puesto que son hombres de honor. El honor es una noble e incontaminada fuente de virtud, sin la más pequeña mezcla de temor, interés o superstición. Tiene todas las ventajas, sin los inconvenientes, que engendra la religión. Es digno de un alma grande y delicada y se encuentra entre personas de rango y educación elevados...». El incesto es un tabú y quien estuvo a punto de cometerlo, incluso desde su desconocimiento, sólo puede limpiar ese deshonor con la propia muerte. Pero el suicidio también sería otro deshonor, y de ahí el papel del sheriff como ejecutor infame. Incesto y suicidio por amor, más

paterno que erótico. El amor confunde y deslumbra, ya lo escribió nuestro recurrente Shakespeare en el soneto 148: «¡Qué ojos ha puesto el amor en mi cabeza, / que no tienen correspondencia con la verdadera vista...!»). O'Malley evitó el remordimiento y la vergüenza, la culpa y la mala conciencia; por una vez no fue egoísta, por una vez —guiado por ese rostro angelical— supo elegir entre el bien y el mal. Para que la muchacha viviera, para resarcir a la madre del mal que le hizo en su momento, era necesario que él muriera, que él se sacrificara. La muerte es nuestro destino, y O'Malley ha vivido permanentemente a su lado, en su compañía, y sabe que tarde o temprano seguiría ese destino que no nos destina a nada, que nos destina a un no sé qué desconocido e incognoscible que creemos entrever otorgándole el nombre de destino. O'Malley muere de amor, de un amor confuso, pero su amor triunfa al sucumbir. El amor y la muerte, la muerte viniendo en ayuda del amor. El deber y el amor, análogos y comparables: quieren siempre mucho más de lo que quieren, quieren siempre otra cosa. ¿Acaso saben lo que quieren? O'Malley se puso de parte del deber. Él nunca dejó de amar, pero se abandonó fuera de la ley, más allá de la ley, y dejó que la muerte cumpliera la amenaza sobre el amor, porque cuanto más amenazado, porque cuanto antes se cumpliera esta amenaza, más pasión tendría para enfrentarse al destino que finalmente elige. El peligro de muerte y el fervor del amor hacen que el peligro sea más agudo y la muerte ineludible. El amante puede morir de amor y el amor puede destruirse a sí mismo. En este caso, el amor no prolonga la fecha de la muerte sino que la fija, la apresura, la consume. El amor puro sólo dura un instante, y ese instante lo tuvo O'Malley junto a la muchacha, tendidos ambos en la hierba mirando al cielo despejado. Ese instante está fuera de toda duración, ese instante fue su victoria. Todo posible, todo imposible. El amor y el ser, el deber y el ser. O'Malley vivió intensamente y morirá con la misma intensidad, con la misma pasión, heroicamente. Un heroísmo particular, civil, reservado, familiar y sin trascendencia. Para Belle esta muerte fue una solución, mientras que para O'Malley fue una curación. Y todo el mundo se siente culpable, impuro, fracasado. O'Malley vivió un amor puro, es decir, inexistente, y murió por él casi en secreto.

27. CUANDO EL AMOR ESTÁ SACRIFICADO AL SEXO— *Eclipse* viene del griego antiguo *ekleipsis* (abandono, desamparo, alejamiento). El sol nos deja, somos abandonados por la luz. «*El eclipse* empieza con el viento agitando el cabello de Monica Vitti. Ella está en un cuarto», escribe Anne Carson en el poema «Pregunta de Kant sobre Monica Vitti». La angustia tiene su origen en la conciencia de nuestra libertad para elegir lo que queremos ser y cómo.

Vittoria ha tomado una decisión, romper con la persona con quien ha convivido los últimos años. Su asfixia personal está simbolizada en esa casa burguesa de los nuevos barrios de la ciudad de Roma a comienzos de los años sesenta del pasado siglo. Una casa cerrada, agradable, repleta de objetos valiosos, donde Riccardo (Francisco Rabal) y ella (Monica Vitti) ya no pueden respirar. «Hay cosas que hemos evitado decirnos. ¿Quieres hacerlo ahora?», le reprocha Vittoria. Pero alguien que sigue amando, ¿qué puede decirle a quien confiesa que no lo ama sin motivo aparente? Vittoria tiene todo lo que necesita, es una mujer ociosa que se recrea en sí misma, en la seguridad económica y en su belleza. Lo tiene todo pero no tiene nada. Sólo que esa nada no sabe cómo identificarla. ¿Con otro amor? ¿Abundan hombres tan pacientes como Riccardo? Vittoria reconoce su comportamiento ingrato. Riccardo se lo ofrece todo, pero ella todo lo rechaza, no acepta ninguna tregua y busca la ruptura sin sentido. Desea ser feliz pero no sabe cómo. Su espíritu y su mente están tan desiertos como esos solares por los cuales caminan discutiendo ambos personajes, escapando ella de él. El rostro y el cuerpo de Vittoria no es el de una mujer cualquiera, sino el de una diosa, quizás la Diosa Blanca de Graves, la Musa. Pero una diosa mitológica perdida en el laberinto del mundo moderno, una musa que no adivina a quién puede inspirar para hacer de su vida una gran obra maestra del arte. En realidad, Antonioni, el director, juega con su personaje, pues ella es el origen y el fin de su creación. Y deja libre a Vittoria para que lo busque mientras se rueda la película. Eso no está explícito, pero los movimientos de cámara nos lo van mostrando levemente. La única poesía válida es la que nace del poeta reflexionando con su musa, decía Robert Graves. En *El eclipse*, Antonioni (el poeta) compone la trama a través de las conversaciones con la Musa (Vittoria). La protagonista dinamita

los límites que la sociedad ha impuesto a la pareja. En el amor entre un hombre y una mujer existe un reconocimiento que depende de la sabiduría. La sabiduría viene de la mujer, se refleja en el hombre y él la incorpora a la poesía o al cine, si son dignos de sus musas. Antonioni le da libertad a la Musa para que viaje por el mundo terreno, encuentre el destino mortal y sea feliz, a sabiendas de que volverá a él porque únicamente él, como un Dios, la puede salvar, hacerla eterna a través de su obra. Hay dos lenguajes distintos y complementarios: el lenguaje antiguo e intuitivo de la poesía y el lenguaje más moderno y racional de la prosa. El mito y la religión se visten con el lenguaje poético, y a veces también el cine, como en este caso; mientras que la ciencia, la ética, la filosofía, la estadística y la economía, con el de la prosa. Preguntas, preguntas sin respuesta que se hace Vittoria en medio de su descontento y su aflicción crecientes. «È un brusio la vita, e questi persi / in essa, la perdono serenamente, / se il cuore ne hanno pieno: a godersi.» («Es un zumbido la vida, y aquellos que se pierden / en ella, la pierden serenamente, / si el corazón tiene lleno: disfrutando»), como escribe Pasolini en *Las cenizas de Gramsci*.

Cuando Vittoria va al Palacio de la Bolsa en busca de su madre, a donde se dirige en realidad es a un antiguo templo. Por aquellos años, El edificio de la Bolsa era el antiguo y formidable templo de Adriano, una construcción majestuosa repleta de columnas de mármol altas y decoradas en medio de una plaza porticada (hoy es una sala de conferencias y una biblioteca dedicada a las diferentes ediciones mundiales de la novela de Marguerite Yourcenar, *Memorias de Adriano*). Como de ella misma, del templo también quedan abundantes restos, en pie, de gran dignidad. El templo de un dios emperador, el templo de una diosa, convertido en un nido de especuladores. Allí conoce a un joven como ella, Piero (Alain Delon), quizás otro dios menor de la mitología caído en manos del dinero. Piero es un profanador del templo, un cínico, un joven agradable y encantador de viudas y señoras mayores a las cuales les mueve sus ahorros. Coinciden y se encuentran dos almas perdidas. Él sólo busca dinero y éxito. El amor está sacrificado al sexo. Ella busca el lugar perdido, el espíritu, razones más altas para justificar la existencia. Vittoria busca de nuevo su origen, que percibe constantemente pero no alcanza



a comprender.

Según el derecho romano, las cosas sagradas pertenecían a los dioses y no podían entregarse al comercio de los hombres. Y profanar era restituir al libre uso. Piero profana el templo y también, inconscientemente, pretende profanarla a ella, templo de sí misma. Vittoria dudará, pues se siente atraída por los bienes terrenales, por la belleza de su amante y por los embaucamientos del personaje desacralizado. Pero, una vez más, sin saber por qué, sin motivo explicable, lo rechazará. Vittoria no se va a dejar profanar. Lo sagrado: la Musa y las diosas lo son. Lo sagrado es aquello que sustrae objetos, lugares, seres racionales o irracionales al uso común y los coloca en otro espacio. Vittoria conserva en sí misma el núcleo de lo divino, desterrado en un tiempo materialista, y enfrenta su individualidad a una sociedad contemporánea que —ya entonces— comenzaba un proceso de masificación. Todo ser humano busca la felicidad y el capitalismo crea empresas, instituciones y organismos para vender esta materia prima. Piero insiste como un Cupido o un Hermes. P: «Buenas noches». V: «Buenas noches». P: «¿Qué estabas escribiendo?». V: «Una traducción del español». P: «Y cómo se dice “Quiero subir a tu casa” en español». V: «Se dice “No puedes”. Es feo el español, ¡verdad!».

Vittoria y Piero pasean por un paisaje desolado, una Roma semejante a cualquier otra ciudad en pleno desarrollo urbanístico, totalmente alejada de su estereotipo habitual de belleza. También caminan en medio de una naturaleza desterrada. Él conformista, ella inconformista. Vittoria parece ceder en algún momento. Y le dice a Piero: «¿Por qué nos hacemos tantas preguntas? No es necesario conocerse para quererse. Además, quizás no necesitemos querernos». Vittoria y Piero pasean por la desolación. El *broker* llega incluso a percibir intuiciones que le confiesa a su acompañante: «Tengo la impresión de estar en el extranjero». Y Vittoria le contesta: «Esa impresión la tengo yo a tu lado». Vittoria no sabe nada, lo desconoce todo, lo busca todo y cuando lo encuentra lo rechaza. «Sólo sabes decir *no lo sé*», la acusa Piero. Y ella lo reconoce. Tampoco sabe amar, únicamente quiere ser una Musa, una diosa. Antonioni la rescata de su prisión y le da la libertad. Vittoria no sabe qué hacer con ella. Y como amante de sí misma no tiene rival. Abandonada en medio de un espacio urbano desacralizado, no está sola, pues la cámara la

abraza, la estrecha, la acaricia y conversa con ella. Vittoria no está sola, está con su creador en el templo de Adriano, donde sólo se reconocen quienes fueron dioses. El mirto frondoso, que crece salvaje, da sombra a un sagrado rincón: «Caldea el amor / antes de que el terrible Leteo atrape tus pies huidizos». Goethe lo hizo, Antonioni también.

28. CUANDO EL AMOR NO SE AVERGÜENZA— «El hombre y la mujer estaban desnudos sin avergonzarse.» Una voz en off nos recita estas palabras mientras la cámara enfoca una escultura de Adán y Eva en la plaza de San Marcos de Venecia. En realidad, el Génesis dice: «Estaban desnudos y no tenían vergüenza». Cuando el hombre tomó conciencia de su desnudez, de su nueva «pureza», le entró el temor. Adán se dio cuenta de que tenía que ocultar partes de su cuerpo, y lo mismo le sucedió a Eva. El árbol de todos los frutos (también representado en la escultura) sirvió entonces para protegerlos. De repente, les surgió una sensación desconocida: el pudor, la vergüenza. Según la tradición, antes del deslumbramiento que se le revela a Adán, la distinción entre el bien y el mal no existía. El hombre transparente y sin deseo está más allá de cualquier disyunción y ni sospecha de la posibilidad del mal. Lo mismo le sucedió a Eva, la ingenua engañada por la serpiente. A partir de ese instante, el jardín sin perspectivas ocultas ni dobles intenciones se vuelve crepuscular. Y lo mismo le acontece a la bella y deslumbrante Venecia. En esta película, *Eva*, de Joseph Losey, la luz se transforma en niebla. Y Venecia en el paraíso del que han sido arrojados Tyvian, Francesca y Eva, pero al que no dudan en volver una y otra vez para recuperarlo, sobre todo Tyvian y Eva.

Tyvian es un escritor de éxito. Han adaptado su novela al cine y se presenta a competición en el Festival de Venecia. Francesca es su novia, una muchacha que trabaja para la industria cinematográfica y que ama incondicionalmente al narrador, a pesar de los más exquisitos requerimientos del director del film. Eva, una mujer seductora y que no tiene profesión conocida más allá de la de «acompañar» a hombres ricos, aparece inopinadamente en la vida de ambos. Sólo a partir de la promesa falaz de la serpiente se introduce en la felicidad inmóvil, la inquietud y el descontento.

Adán desobedeció por curiosidad, pero jamás mintió. Caín, primera descendencia posterior al pecado, matará por envidia pasional y, además, mentirá. Tyvian es una mezcla de ambos personajes. Y desconoce por qué se enamora de una mujer que vale mucho menos que Francesca, pero por la cual está dispuesto a provocar toda una serie de males, incluso los involuntarios. Es como si entre Tyvian y Eva estuviera latente ese vínculo ancestral y desconocido por ambos que tratan de recomponer incluso a costa de los demás. Eva es clara con su pretendiente. Y le advierte tres cosas: que no debe enamorarse de ella, que siempre será libre y que el dinero es fundamental en su vida. Tyvian atiende todos sus caprichos y vence los celos, pero no logra enamorarse de ella. ¿No lo logra o pretende demostrar que la puede vencer en el terreno de los sentimientos? Eva apenas habla, es misteriosa y su silencio enigmático es su principal seducción, pero también es cruelmente sincera, dura e inamovible. Sin embargo, Francesca le muestra su amor permanentemente: «He dejado mi mejor camión en la habitación para que no me olvides».

Tyvian está siempre tentado por Eva, que no hace nada para evitarlo. El error del hombre es dejarse tentar, ceder al arte de la persuasión de la corruptora. Con desdén, Eva se acerca y se aleja, le aconseja y le desaconseja, se va con él y lo abandona, le permite intimidades y, cuando se van a llevar a cabo, lo rechaza con la misma intensidad que lo buscó. Adán vivía en el paraíso sin pensar en el mal (aunque Tyvian no es tan puro), sin malicia; fueron Eva y la serpiente, es decir, todo el ambiente promiscuo de esta Venecia pecaminosa, quienes lo engañaron con falsas ilusiones. De no ser por este agente patógeno del pecado, el hombre seguiría en el jardín de las delicias, gozando sin fin. En Venecia, Tyvian se cree más de lo que es: un suplantador. Él no escribió la novela, fue su hermano moribundo, minero en Gales. Porque él no escribe nada. A pesar de amargarle la vida a Francesca, se casa con ella. Pero esta decisión radical no impide la pasión física y dialéctica con Eva.

Tyvian es consciente de su pérdida de control. Pero sabe cómo es Eva: mala, fría, egoísta, cruel, amoral y destructiva, todo lo contrario que Francesca. A pesar de todas estas «virtudes» que la adornan sin ningún disimulo, no puede prescindir de ella. Además, Eva es inculta, vulgar y

desagradable. Francesca es todo lo contrario, y de una belleza pura. Lee a T. S. Eliot y reafirma su amor por Tyvian a cada instante. El protagonista vive su bipolaridad tormentosa: como carne desea a Eva, que se le niega, y como espíritu, desde su conciencia interior, no puede prescindir voluntariamente de Francesca. Eva es el rostro del mal, la atracción del abismo, siempre más convincente que el bien; mientras que Francesca es el bien mismo, el aburrimiento del bien, la serenidad, la carencia de aventuras, lo seguro, lo habitual, el conformismo, la contemplación de la belleza.

El cuerpo de Eva encarcela al espíritu de Francesca; es la Eva anterior, la del paraíso. Eva es la Eva posterior, la de después de la expulsión. La encarnación del pecado es, pues, una violencia infligida al alma, y ello en el doble sentido de la palabra: es violenta en tanto que brutal y es violenta en tanto que artificial, forzada y contra natura. Tyvian y Eva ejercen esa violencia voluntaria-involuntaria contra Francesca, que un día llega por sorpresa a casa y se encuentra a los amantes que se han peleado, como casi siempre. Eva duerme en la alcoba de la cual arrojó a Tyvian, que yace en el salón. A pesar de que él lo ha intentado como siempre, no ha sucedido nada, pero Francesca da por consumada aquella relación de su marido y huye desesperadamente en una lancha motora con la que se estrellará, lo que le causará la muerte. ¿Eva y Tyvian homicidas? ¿Eva y Tyvian, como Eva y Adán, homicidas del resto de la humanidad por sus actos «involuntarios»?

Tyvian vive esa persecución de Eva como un purgatorio. Arde, y cada vez que lo hace recupera parte de la pureza del paraíso perdido. Expía el pecado antes de cometerlo, pues Eva se le negará una y otra vez de la misma manera que lo tienta sin piedad. Al negarle la concupiscencia del tacto, ella lo castiga con la concupiscencia de los ojos. ¡Tentación! Tyvian está enfermo de tentación. ¿Cómo resistir lo irresistible? ¿Cómo evitar lo evitable? ¿Cómo rechazar al enemigo en permanente emboscada? Contra las palabras impuras existe una profilaxis radical: el silencio. Pero contra el cuerpo impuro no existe medicina posible. El cuerpo impuro de Eva es más seductor que el puro de Francesca. El cuerpo deseado desde la irracionalidad es el enemigo de la ciencia y de la verdad. La verdad es Francesca y Eva la mentira. Aunque Eva nunca le mintió a Tyvian al advertirle que nunca debería amarla. Pero en boca

de Eva esa verdad se convirtió en mentira en la mente de Tyvian. La mujer cayó en el error al escuchar las adulaciones de la serpiente; el hombre, a su vez, cometió el pecado de dejarse engañar por una mujer crédula. Esta otra Eva, expulsada del paraíso, ya no lo es. Francesca sí.

Tyvian es un fraude como hombre y como escritor. Está desnudo ante la sociedad y ante el mundo intelectual. Durante un tiempo los engañó a todos, menos a Eva, porque ella lo sabe todo de él, ya que ambos provienen de un más allá que los une y los rechaza a la vez. Tyvian emprende un camino suicida malgastando su escaso dinero y su también frágil fama, pero, sobre todo, su escaso tiempo. Y las dos Evas (la anterior Francesca y la presente Eva) se reconocen y se huyen porque no sobrevivirían a sus compatibilidades.

Las humillaciones de Eva a Tyvian son cada vez mayores: le cobra por acostarse con ella y le arroja a la cara ese mismo dinero porque es el de un fracasado. Pero él acepta cada afrenta como una prueba de amor; de la misma manera que Francesca, cuando le cuentan la verdad sobre su marido, acepta con resignación esas verdades como una prueba de amor hacia él. Cada cual se engaña a su manera. Tyvian pretende haber encontrado a la verdadera Eva en la Eva de ahora, y desea volver con ella a casa, a la casa de antes, al paraíso para el cual, ni uno ni otro, ya no están preparados. Volver a casa, recuperar lo que les habían quitado, reencontrar lo que estaba perdido, el paraíso y la patria: ésa es su búsqueda desesperada y su insaciable nostalgia. Tyvian lucha a contratiempo para neutralizar lo irreversible y lo inconsolable, y la misma intención de volver o de reencontrar, y la misma tendencia a retroceder contra la corriente, indican suficientemente el sentido retrógrado de su odisea. Eva es la Eva de su pasado, perdida en un mundo que no es el suyo; mientras que Francesca es la verdadera tentación, porque lo fija y lo ancla al mundo del que es ajeno. A ese mundo fuera del jardín, fuera del paraíso.

A contracorriente, a contratiempo. El hombre impotente no remonta nunca el curso de la duración, no reencuentra jamás lo que perdió. Lo único que puede hacer es tratar el acontecimiento (el reencuentro con Eva) como desechable, olvidarse del asunto (para eso está Francesca), terminarlo y olvidarlo. A eso se reduce usualmente el perdón. Pero Tyvian no quiere perdonar a Eva, sino recuperarla. ¿Se puede fingir que nada ha pasado, cuando

lo que pasó es la propia vida de ambos y la de nosotros mismos? Tyvian no cejará nunca en su esfuerzo por regresar. En la última escena se encuentra a Eva sentada en la terraza de un café de la plaza de San Marcos. La acompaña un hombre horrible, viejo pero rico. Él le pide que lo abandone y se escapen juntos. Pero Eva, con su habitual mirada de desprecio, le dice que se va con el otro a las islas griegas. Y Tyvian le responde que no se preocupe, que la esperará. Su vida está dedicada únicamente a eso. Eva le vuelve a decir, si cabe aún más despectivamente, que no la espere, porque esta vez seguro que se quedará a vivir allí. La pareja se levanta de la mesa y parte, entre las brumas, a coger un yate. Y Tyvian se queda solo con Branco, el director de cine enamorado de Francesca, y le confiesa que no le importó lo más mínimo la muerte de su mujer, sino sólo Eva. Suenan las campanas de la plaza y piensa: «Dos años escuchando esa campana. No me quedé por ti, Francesca, sino por Eva. Y yo, escritor y guía, estoy exiliado en mi Babilonia si te olvido». Tyvian-Adán no se fue del paraíso, se quedó en él y trata de atraer a Eva. Pero Eva pecó con todas las consecuencias y las disfruta a su manera. Adán debió de echarle una buena reprimenda a Eva por su descuido, y ésta no se lo perdonó. Tyvian vivirá ya en la soledad, en la desesperación, en el dolor y en la nostalgia en este paraíso de la Venecia invernal: neblinosa, lluviosa, ventosa, húmeda y violenta por los aires agitados. La blancura inmaculada de Francesca nada pudo con la negrura impura de la Eva pecaminosa, pues Adán-Tyvian también fue cómplice del pecado .

La plaza de San Marcos, bellamente reproducida tantas veces, se muestra ahora desolada y aterradora. Como al principio del Génesis, no existe otra cosa que las tinieblas que flotan por encima del abismo y los vapores de la indiferencia que ahogan los contornos de las formas y de las sombras. Adán-Tyvian no quería sufrir, pero sufrirá. Desconoce cómo manejar el bien y el mal, pero el mal se alzarán contra él mismo. Y su sufrimiento se transformará en una manera de sentir, de cubrir el vacío. Tyvian confunde el bien y el mal, pero el mal se posesiona de él mismo. Tyvian-Eva. Ella parece decirle, como dejó escrito Pascal, «¡consuélate!»; es decir, no me buscarías si no me hubieses encontrado. Tyvian es también un desconsolado, un desesperado que busca con angustia y temblor a su pareja perdida.

«Hay cambios, mas no hay, bajo el cambio, cosas que cambien», escribe Bergson. En el paraíso todo cambió, pero Adán pensó que nada había cambiado. Eva es la única consciente: todo cambió y nada puede ya volver a ser igual. Todo cuerpo se resiente de las modificaciones del universo. Tyvian lo malgastó todo por recuperar lo imposible. Y Eva lo acumuló todo por desconfiar del futuro doliente del cuerpo degradado. Él aún cree en la inmortalidad del amor y de su pasión. Ella ya es mortal. Lo sabe y se lo muestra violentamente. Al final, Tyvian, que trata de reinventarse ese amor pasado, se queda con la pena y con la culpa. «Y se dirigió al este del Edén. / Querubines armados protegían / el camino hacia el árbol de la vida.» En las esculturas de Adán y Eva en Venecia: Adán, Eva, el árbol de la vida, la manzana, la serpiente, las ramas y sus hojas tapando sus impudicias, las nuestras.

Un Losey crepuscular, miltoniano y dantesco. Un Baker esencial. Una Moreau magistral, malvada y fea de espíritu, frente a una Virna Lisi (¡cuánto la amamos!) tan pura y bella que deslumbra con un rostro como de espejismo espiritual.

Friedrich Nietzsche escribió este poema para *La ciencia jovial*: «Vuelvo a ver las palomas de San Marcos / silenciosa está la plaza, la mañana allí descansa. / Envuelto en su suave frescor, ocioso, / envió canciones al azul, cual bandadas de palomas. / Y para colgar en sus plumas otra rima, / de nuevo las atraigo. / ¡Mi felicidad! ¡Mi felicidad! // Tú, silenciosa bóveda celeste, cerúlea, sedosa, / ¡cómo flotas amparando el abigarrado edificio! / Al que — ¡cómo decirlo?— / amo, temo, *envidio*... / al que me gustaría beber su alma entera. / ¡Nunca se la devolvería? / ¡No, calla tú, prado de ojos maravillosos! / ¡Mi felicidad! ¡Mi felicidad! // Tú, austera torre, ¡con leonina vehemencia, / te elevas hasta aquí, victoriosa, carente de esfuerzo! / Resuenas en la plaza con profundos sonidos / —¡serías en francés su *accent aigu*? / Igual que tú, aquí me quedaría, / sabiéndome impulsado suave como la seda... / ¡Mi felicidad! ¡Mi felicidad! // ¡Fuera! ¡Fuera música! / Deja primero que las sombras nublen y crezcan en noche tibia y parda. / Es demasiado pronto para los ecos, / los adornos de oro no refulgen con brillo rosado. / Aún queda mucho, mucho día para fabular, / ir de puntillas, susurrar solo. / ¡Mi felicidad!

¡Mi felicidad!».

29. CUANDO EL AMOR ES EGOÍSTA— ¿Puede compartirse el amor? ¿Puede la amistad sobreponerse al amor? Los epicúreos rechazaban el eros en favor de la amistad. Diógenes Laercio decía que las relaciones sexuales nunca traían ganancias, pero que eran amables si no causaban daños. Siempre los causan. Jules, que parece el ser más vulnerable (mientras que Jim es el más prudente y reflexivo), será quien mejor resista los avatares de una historia diferente para la cual ellos son los primeros protagonistas. Jules y Jim, dos jóvenes del año 1912, uno francés y otro austríaco, se conocen en el París bohemio de los grandes intelectuales y artistas. Conocen a muchas mujeres y no encuentran su prototipo. Jules (Oscar Werner) y Jim (Henri Serre) son dos escritores incipientes que buscan el sexo, el amor materno y filial y el amor admirativo de las jóvenes hacia sus personas, que exhalan magisterio, seguridad, citas de poemas y relaciones artísticas. Jules confiesa que no tiene suerte con las parisinas, aunque «menos mal que están las de mi país». París, una ciudad libre en pleno esplendor, repleta de genios y creadores, aún desconocidos, que invadirán el mundo con sus obras. París y sus habitantes, un lugar confiado a su buena suerte pocos meses antes de que estalle la Primera Guerra Mundial.

Albert, uno de los amigos de Jules y Jim, es compañero de pintores y escultores y está muy al tanto de la historia del arte. Y él les ayuda a buscar ese rostro de mujer que desean encontrar a través de la proyección de diversos rostros femeninos pétreos que han sido descubiertos en diferentes excavaciones. Les gusta el rostro de una mujer toscamente esculpida, con una sonrisa que los cautiva. La estatua había sido desenterrada recientemente y se encontraba en un museo al aire libre en el Adriático. Allí fueron los dos amigos en busca de su diosa o sacerdotisa de un culto desconocido. La escultura los sorprendió más de lo esperado. ¿Habían visto aquella sonrisa alguna vez? ¿Qué harían si la encontrasen algún día? ¿La seguirían? Jules y Jim aguardan al destino, mientras este último comienza a escribir un libro autobiográfico en el cual su amigo desempeñará un importante papel. Entonces aparecerá Catherine, una muchacha francesa que tiene la misma sonrisa que la



antigua estatua de la isla. Su nariz, su boca, su barbilla, su frente y unos rasgos de virgen ofrendada en un rito religioso. Todo empezaba como un sueño, pero acabaría, años después, como una pesadilla.

Jules toma la delantera y le advierte a Jim que no compartirá a Catherine (Jeanne Moreau) con él. En la primera salida de los tres, está explicada una de las razones o interpretaciones que yo hago del film. Para celebrar su iniciación, Catherine se disfraza de hombre, toma la voz cantante en todas las decisiones y pasa la prueba de esta identidad falsa poniendo a prueba a diferentes transeúntes. Es decir, Catherine va a ser un tercer amigo con los mismos derechos y obligaciones que los otros dos. No va a tener un papel inferior a ellos, sino equivalente. También en las relaciones amorosas y sexuales. Catherine es una mujer avanzada, libre, independiente, poco sumisa e igualmente caprichosa y de carácter; una mujer avanzada en la primera mitad del siglo XX. Todo lo contrario que la amable, cariñosa, comprensiva y sumisa Gilbert, la novia perpetua de Jim, que todavía desempeña el papel de mujer decimonónica siempre al servicio del hombre. Gilbert perdona, pero Catherine nunca lo hace. Cuando está preparando la maleta para uno de los viajes que llevarán a cabo los tres amigos, ella mete en su maleta (aunque Jim la hará desistir) un frasco de vitriolo para echárselo a los ojos a los hombres mentirosos. Las correrías por la ciudad, por el campo o por las playas van dando forma a esta amistad difícil y compleja. Sin el deseo, sin la consumación, sin la posesión, sin la vocación familiar y la paternidad, todo sería perfecto. Pero ¿cómo prescindir de tantas emboscadas antropológicas y sociales preparadas por los seres humanos a lo largo de los siglos? Jules le dice a Jim: «Quiero casarme con Catherine. ¿Crees que hago bien?». Y Jim le responde: «Está hecha para tener marido e hijos. Temo que nunca sea feliz sobre esta tierra. Es una aparición para todos. Quizás no sea mujer para un solo hombre». Y Jim, aparentemente el más sensato de los tres amigos, acierta. Catherine siempre estará insatisfecha y será voluble, querrá que la quieran todos los hombres que conozca y ella repartirá sus dones según su capricho. ¿No siempre han sido así los hombres? ¿Por qué ahora no lo va a hacer ella?

Jules se arriesga y, en el fondo, no toma en vano las palabras de Jim, que le van a servir para entender a esta mujer, su mujer, en el futuro. Al pedirla

Jules en matrimonio, Catherine le dice: «Usted ha conocido a muchas mujeres. Yo, por mi parte, he conocido a muchos hombres. Haciendo el promedio, quizás podamos formar una pareja honesta». Mal vaticinio, y cuando Catherine lo dice no hay en su rostro rasgo alguno de convencimiento.

Si la vestimenta de hombre de Catherine, en su primera salida, era un elemento determinante para entender la película, este segundo que voy a mostrar también lo es y mucho. Jules y su mujer comienzan su vida marital y parece irles todo muy bien. Jim los visita de vez en cuando. Un día van a ver una obra de teatro y, a la salida, paseando junto al Sena, mantienen esta charla. Jules: «Así es, señora. No pensamos más que en eso (el sexo), y en parte (señalando con las manos al cielo) la culpa es suya». Jim: «Nada de psicología sexual, Jules». Jules: «No es psicología. Es metafísica. En la pareja lo importante es la fidelidad de la mujer. La del hombre es secundaria. Y quién escribió “La mujer es natural, por tanto abominable”». Jim: «Fue Baudelaire, pero Baudelaire hablaba de mujeres de un mundo determinado, de una sociedad determinada». Jules: «No, eso no. Hablaba de la mujer en general. Lo que dijo de la joven es magnífico. Esperpento, monstruo, asesino del arte, pobre necia, pobre desgraciada. La mayor imbecilidad unida a la mayor depravación. Y eso es admirable. Siempre me ha extrañado que dejen entrar a las mujeres en la iglesia. ¿Qué tipo de conversación pueden tener con Dios?». Catherine les grita que son un par de idiotas. Y Jim comenta que no aprueba lo que dice Jules. Catherine, para acabar esta conversación peliaguda, se tira al río como protesta ante las opiniones de Jules. Jules y Jim no están a la altura ideológica de Catherine y actúan (sobre todo Jules) como hombres de otra época, con las antiguas convenciones con respecto al papel de las mujeres. Jules le exige fidelidad a su mujer y le otorga libertad al hombre. Y Catherine no cumple este mandato porque, precisamente, y también tácitamente, aceptó esa amistad y ese amor en las mismas condiciones. Si los hombres no tienen por qué ser fieles, por qué tendrían que serlo las mujeres. Jules se equivoca y pagará este error con creces al elegir a una persona absolutamente contraria a su credo.

Hay un tercer momento clave en la primera parte de esta historia, el encuentro que no se lleva a cabo entre Jim y Catherine. Quedan en un café. Él

espera una hora. Y ella llega unos minutos después de que él se haya marchado, creyendo que ya no acudiría a la cita. Esa entrevista será esgrimida como una oportunidad perdida para el entendimiento entre ambos. Al no estar de acuerdo con las ideas de Jules, Jim se ponía de parte de Catherine. La mujer había descubierto en él a un cómplice y quién sabe si a un nuevo amante más próximo y más cercano que su propio marido.

Estalla la Primera Guerra Mundial y los dos amigos son movilizados por sus países respectivos. «A veces, en las trincheras, tengo miedo de matar a Jules», le escribe Jim a su novia. Jules, a su vez, le manda bellísimas cartas de amor a Catherine, que está embarazada. Lo envían al frente ruso y se encuentra feliz de no tener que enfrentarse a su amigo. La guerra acaba por fin. Jules, Catherine y su hija Sabine viven en el campo, en Alemania, e invitan a Jim a ir a verlos. Jim atraviesa los campos de batalla donde luchó, ahora cementerios inmensos en esas tierras estériles por los bombardeos, y los tres amigos se reencuentran. El más cambiado quizás sea Jules, que se ha convertido en un científico que estudia las libélulas, sobre las que está preparando un libro. Jim comprueba que la pareja tiene habitaciones diferentes. Él se aloja en un hotelito cercano. Y Jules le contará la verdad más tarde. Catherine no está conforme con la vida tranquila y feliz que lleva junto a su hija. Él teme que los abandone, como ya hizo otras veces. Catherine tiene muchos amantes y Jules se ha acostumbrado a las infidelidades (que antiguamente sólo practicaban los hombres), pero no soportaría que lo abandonara. En el pueblo está un tal Albert, otro herido de guerra, otro amante que insiste en casarse con ella y hacerse cargo de la hija. Catherine charla con Jim y describe así a Jules: «Él es la generosidad, la inocencia, la vulnerabilidad, todo eso me deslumbró y me conquistó. Un contraste grande con los otros hombres. Creía que la felicidad le curaría las crisis que tiene. Pero debe curárselas él solo».

Catherine y Jim se desean, siempre se han sentido atraídos, pero la amistad de los dos amigos crea una barrera entre él y la mujer. Esa barrera la disipará Jules. Él sigue queriendo a Catherine, pero sabe que ella ya no lo quiere. Entonces se la ofrece a Jules, a condición de que vivan todos juntos para así seguir al lado de ella y de su hija. En un encuentro entre los tres amigos, Jules-Jim-Albert y sus amantes, el primero cuenta su historia en la guerra. Muestra

sus heridas y, citando a Oscar Wilde, grita: «Dios mío, evítame el dolor físico, que del dolor moral ya me ocupo yo».

Dolor físico y moral es lo que sufre Jules con Catherine, pero aprende a sobrellevarlo. Porque Jules es un enfermo crónico, que nunca mejorará pero tampoco empeorará. Catherine, a su manera, los quiere a los tres, pero no se puede entregar a ellos a la vez. Porque Catherine quiere a otros muchos y su insatisfacción no es sexual, sino afectiva. Pero ninguno de los amantes sabe o descubre lo que le falta. Los personajes de *Las afinidades electivas*, los personajes masculinos, se transfiguran en Catherine. Aquí es ella la que produce los conflictos. Jim y Catherine respetan a Jules. Y Catherine le dice a Jim que no hay que olvidarse de Jules, sino prevenirle. Pero Jules ya lo está, desea que Jim la ame, que se case con ella y que ambos compartan su vida con él. Él ya no es un obstáculo. Catherine le dice a Jules que Jim se irá a vivir con ellos. Y Jules le dice a Jim: «Tenga cuidado por ella y por usted». El trío es respetado en el pueblo y Catherine sigue llevando su vida de antes, e incluso intima alguna vez con Jules en presencia de Jim. Jim regresa a París y Gilbert lo espera, lo escucha, lo protege, lo comprende, lo ama y no le pide nada. Él no sabe qué hacer. Regresa con Catherine, que sólo le pone problemas: quiere tener un hijo. Pero ella no se queda embarazada. Catherine entra en conflicto con todo el mundo. Todo el mundo que la amó se le va apartando, excepto el fiel Jules, que le confirma permanentemente que él siempre la amará, haga lo que haga. Ella le promete corresponderle. Jim regresa definitivamente a París y vuelve con Gilbert. Catherine le escribe varias cartas diciéndole que van a tener ese hijo que nunca nace. Y Jules le cuenta a Jim que ella no quiere verlo. En el epílogo del film, el destino reúne otra vez a los tres protagonistas. Jules y Catherine se han ido a vivir con su hija a Francia. Se reencuentran en París y Catherine trata de rehacer su amor con Jim. Él la rechaza y entonces ella arroja el coche en que van ambos desde un puente cortado. Jim y Catherine fallecen y Jules entierra juntas sus cenizas.

*Jules y Jim* es la historia de una utopía sexual y sentimental. El amor no es compartible, la amistad no es suficiente y la mujer aún tenía que ganar muchas batallas para equipararse a la libertad histórica del hombre. Catherine es una seductora, una cazadora empedernida. Pero una vez obtenida su presa, la

desprecia. Catherine se suicida con Jim no porque lo quiera más que a los otros, sino porque él decide romper definitivamente ese vínculo con ella y reconstruir una vida más sensata y más pacífica. Todos los amantes han estado a sus pies, pero éste, por primera vez, se subleva. Lo que le dice en la conversación final es muy significativo y aclaratorio: «Creo como tú que en el amor la pareja no es el ideal. Has querido construir algo mejor rechazando la hipocresía, la resignación. Has querido inventar el amor. Pero los pioneros deben ser humildes y no tener egoísmo. No. Hay que mirar las cosas de frente. Hemos fracasado». A causa de su egoísmo, Catherine jamás permitió que nadie la abandonara, ésa es una condición que sólo practica ella. Soberbia, egocéntrica y caprichosa, Catherine es una poseedora de hombres, todos a sus pies, todos a sus órdenes. En realidad, para ella el amor no existe, no es más que el adorno de un deseo que, como mujer, siempre tiene más facilidad para consumir. ¿Cómo darle la felicidad a alguien que la desconoce? Si la felicidad es la prueba de que el tiempo puede significar eternidad, ella sólo busca la temporalidad, todo es temporal en su vida, pues lo eterno conduce a la inmovilidad y ella no para de moverse.

Poema que canta Catherine, tocando la guitarra Albert y en presencia de Jules y Jim.

Tiene anillos pequeños en todos los dedos.  
Y un brazalete en la muñeca.  
Y después de cantar con una voz de ángel  
tenía unos ojos,  
los ojos de papá.  
¡Qué hermosa! ¡Qué hermosa!  
Y en un baile se encuentra  
con mujeres fatales que fuman fatal,  
con mujeres fatales que fuman fatal.  
Nos conocemos, nos reconocemos,  
nos bronceamos, nos fortalecemos.  
Nos volvemos a encontrar, nos reanimamos  
y después nos separamos.  
Todas las tardes se reparte un poco de envidia en mi vida.  
Quisiera ser. Eso ya es una mujer.

Cuando empieza un buen día, lo reconozco.  
Esa sonrisa curiosa de la que me excuso.  
Esa voz terrible, su pobre cara  
me contempla más que nunca.  
Me he emborrachado escuchando para olvidar el tiempo.  
He soñado en cierta época besos sobre mi frente ardiente.  
Besos sobre mi frente ardiente.  
Nos conocemos, nos reconocemos, nos bronceamos, nos fortalecemos,  
nos volvemos a encontrar, nos separamos  
y luego nos reunimos  
todas las tardes agradables.  
Piensa marcharse.  
No olvidemos la vida.  
Yo la olvidé.  
Ella cae en mis brazos,  
ella cae en mis brazos.  
Cuando nos conocemos,  
cuando nos reconocemos.  
¿Por qué perderse el principio?  
Y volvérselo a perder.  
Cuando nos reconocemos.  
Cuando nos reanimamos.  
¿Por qué separarse?  
Todas las parejas forman una familia.  
No olvidemos la vida.  
En la cantina, ella se gira y tal es el desorden,  
y tal es el desorden...

30. CUANDO EL AMOR SE CANSA DE BUSCARNOS — «Vendrá la muerte y tendrá tus ojos.» Así se vengaba Pavese, en un solo verso, despechado por su amante. Ojos de mujer, rostro de mujer. No sé si el poeta italiano conocía este otro más antiguo, muy semejante al suyo, magistral y dolorido. Me refiero al del poeta persa Firdusi (934-1020), autor de *El libro de los reyes*: «Vendrá la muerte, y tendrá un rostro extranjero». Firdusi rememoraba la muerte de Alejandro. Y Cesare Pavese hablaba de la suya propia, provocada también por un rostro extranjero, el de una actriz norteamericana que no quiso compartir la vida con uno de los más grandes poetas y escritores del siglo XX.

Por lo general, en la historia de nuestra cultura occidental la muerte tiene

un rostro femenino y casi nunca responde a la imagen de un hombre. Rostro femenino bello pero adusto. Por el contrario, en *La escapada*, de Dino Risi, la muerte tiene un rostro masculino, agradable, divertido, aventurero, irrespetuoso e incluso hasta afectuoso. La muerte toma un cuerpo humano epicúreo y se dedica a corromper la estoica vida de un estudiante. Roberto (Trintignant) está acabando la carrera de Derecho y es, por tanto, una persona recta y seria, mientras que Bruno (Vittorio Gassman) es un vividor. Un caluroso domingo del *ferragosto*, mientras Roma está vacía, Roberto descansa tranquilamente de su estudio mirando un rato por la ventana. La calle desierta, desiertos de gente los edificios colindantes, en aquellos años sesenta del siglo pasado aún hay grandes solares sin construir. De repente, aparece un coche deportivo que toca el claxon para llamar la atención del único habitante. El diablo tienta al alma pura. Se resiste, evita las propuestas, pero la soledad es siempre difícil de sobrellevar cuando el amor está tan lejos. Finalmente parten en su búsqueda. Roberto, que estaba estudiando al margen de la vida, al margen del azar, se acaba de entregar a él. Al referirse a *El extranjero* de Camus (y el guion de esta película, escrito por el mismo Risi, Scola y Maccari, tiene mucho de existencialista), Blanchot escribía que ser un juguete del azar es un crimen en la vida en sociedad, ya que «en ella el azar deviene destino».

Bruno y Roberto huyen de sí mismos libres por las carreteras. «¿Sabe si por aquí cerca están unas bonitas tumbas etruscas?», les preguntan unas bellas turistas alemanas jovencitas. «¡Ah, sí! Yo las tumbas etruscas me las paso por...», les contesta Bruno. Y el verso de Lorca, «Y yo me la llevé al río...», en boca de Bruno como un *leitmotiv*. No existe el amor, el veterano lo discute muchas veces con su joven acompañante, sino sólo el sexo. Roberto busca el amor desde su inocencia, mientras que Bruno, desde su cínico escepticismo, únicamente encuentra placer inmediato, consumible. Sin embargo, el arriesgado conductor es una persona de cierta cultura, aunque, eso sí, crítico con todo. Habla de poesía, de la música moderna italiana de esa época y cita *El eclipse* de Antonioni para referirse a los tres grandes males de la sociedad contemporánea: la soledad, la incomunicación y la alienación. Bruno se ríe de todo el mundo e insulta a quien se cruza con él en esas carreteras maravillosas

de doble dirección asombradas por árboles centenarios, plátanos, pero sobre todo pinos, los pinos de las antiguas vías romanas. De pronto, unos curas, cuyo coche está averiado, los paran para que les ayuden. Sorprendentemente, Bruno detiene su vehículo y el cura que se dirige a él, como lo hace con sus compañeros, le habla en latín. ¿Un exorcismo para liberar a Roberto de aquellas garras? No tienen éxito. La ruta continúa de manera trepidante. Bruno es un rastreador de mujeres. Entran en un cementerio siguiendo a unas chicas alemanas, que son las mismas de antes. Se trata de un cementerio de soldados alemanes de la Segunda Guerra Mundial. Ellas los perciben con agrado y aguardan a que las interpielen, e incluso que las seduzcan. Pero el tímido Roberto espanta a Bruno con sus quejas. Van camino de Civitavecchia, pero a Bruno le da lo mismo el rumbo; para él viajar es un sedante, no puede estar quieto, el movimiento es vida y el estatismo es la muerte. En el viaje todos son iguales, las turistas, las monjas y los ciclistas, hasta los ministros que se quedan encerrados en los baños de los bares de las carreteras. Hay tiempo para comer y tiempo para hacer el amor. Y Bruno lo aprovecha bien. Mientras él está ocupado, Roberto emprende la huida, lo que no consigue, pues su ángel de la muerte se le aparece de nuevo y reemprenden la marcha. Ahora hacia la casa de unos familiares del joven donde pasó los años de su infancia. Ya están en Grosseto. Y recorren el caserón familiar en que la tía Livia, de la que Roberto había estado enamorado, todavía sigue soltera. Bruno da buena cuenta de ella. Bruno también consuela. Y Roberto recibe consejos sobre su futuro de tías, primos y demás familiares. ¿Montar un bufete familiar en Tarquinia? Escapan de la casa y continúan ese periplo de despedida de la vida. Bruno le confiesa a su acompañante que estaba deseando marcharse de aquel velatorio. «Quizás hubiera sido mejor no haber venido a ver a tus parientes», le dice, ya en el coche. «Oh, no. ¿Por qué? Imagínate. Algunos tenemos un recuerdo erróneo de la infancia ¿Sabes por qué decimos siempre que fue la época más bonita? Porque en realidad no la recordamos como fue.» La tía Livia es la única que los despide con tristeza desde una ventana.

Continúan el camino. Y se paran en una fiesta en que están bailando el twist. Bruno le dice a Roberto: «Cuando te ríes estás más simpático. ¿Qué te importa a ti la tristeza! ¿Sabes cuál es la edad más bonita? Aquella que vives



día a día, hasta que explotes». Y Roberto responde: «En Rieti y en Roma tengo amigos, pero creo que es más fácil hacerse amigo de un extraño que de otro que conoces hace mucho tiempo».

En Castiglioncello, por segunda vez, Roberto intenta huir de nuevo de su acompañante, de su destino. Se va a la estación del tren y allí se encuentra con Valeria, la vecina de la cual está enamorado. Se parece a Valeria, pero no lo es. Le daría lo mismo si la muchacha se sintiera atraída por él, pero Clara es rescatada por su hermano a la vista de que su novio tampoco aparece. Roberto se queda definitivamente solo en la estación. Tampoco el amor acude en su ayuda. Entonces regresa de nuevo al pueblo, al restaurante donde Bruno no para de divertirse con la mujer de otro, lo que provoca una pelea. Finalmente, este Ulises de las carreteras italianas va a dormir junto con su iniciático amigo a la casa de Penélope, es decir, a la casa de la playa de su exmujer, Gianna, que los recibe sin demasiadas alegrías. Y Roberto congenia con esta dama que, a pesar de todos los desmanes que le ha causado Bruno, parece aún quererle algo. Durante esa charla regresa la hija de ambos, una joven guapísima que se ha liado con un viejo mayor que su padre, pero rico. Bruno no para de reírse de él y eso provoca una gran discusión paternofilial después de años sin verse. Bruno y Roberto duermen en la playa. Roberto también le cae bien a la hija, que lo califica de joven Werther, y se va en el yate del rico-viejo-amante mientras Bruno hace esquí acuático. Pasan unos días agradables en la playa, pero Bruno se ofrece a Roberto para llevarlo a Viareggio en busca de Valeria. Roberto ya está contagiado de la alegría de vivir sin tino y acepta esa llamada del amor frente a la llamada del deber. En la carretera se cumplirá su destino. No el de los dos, porque la muerte no puede morir, sino sólo el de él. Vendrá la muerte y tendrá tus ojos, y tendrá tu rostro, un rostro extranjero. La muerte es siempre extranjera.

31. CUANDO EL AMOR CAMINA CON TUS SANDALIAS— A lo largo de la historia, los pies de las mujeres han causado una gran inquietud sexual. Los chinos los atrofiaban y los situaban en el punto más alto de sus rechazos. El marido evitaba ver los pies de su esposa y era incorrecto e inmoral mirar los pies de las damas. Y otros muchos pueblos hicieron lo mismo hasta muy cerca de nuestros días. Costumbre ajena en Grecia y en Roma, donde se mostraban los dedos de los pies sin reparo. Incluso, en el quinto poema del Cantar de los Cantares, el novio comenta: «¡Qué lindos son tus pies en las sandalias!». En un artículo titulado «Pieds pudiques», citado por Georges Bataille en su libro *Documents*, Salomon Reinach se refería al papel de España en este asunto, donde «las mujeres han sido objeto de la inquietud más angustiada y también causa de crímenes». En nuestro país, desde el Renacimiento hasta avanzado el siglo XIX, el simple hecho de enseñar incluso el pie calzado fuera de la falda era considerado indecente. Y tocar el pie de una mujer era un asunto grave. Y si fuera la reina todavía más. Cuenta Reinach que «según la señora de Aulnoy, el conde de Villamediana, enamorado de la reina Isabel, pensó en provocar un incendio a fin de tener el placer de llevarla en sus brazos». Y así fue. La casa quedó destruida, pero él pudo salvar a la soberana tomándola con sus manos y hasta tocándole el pie. Conocido por el rey, el conde fue asesinado pocos días después. No hay deseo sin prohibición y no hay seducción sin peligro.

Pocas escenas tan eróticas, en el mundo del cine, como la del profesor Humbert cuidando los pies de la joven Lolita. Pocos amantes tan tiernos, cuidadosos y tremendamente celosos como este padrastro convertido en el amante de una niña malvada de doce años (en la novela, aunque catorce en la película y dieciséis la edad de la actriz); es decir, una menor. ¿Abusos, acoso sexual? Al principio contactos furtivos, disculpas, cuidados hacia el ser deseado que se ofrece por omisión. En el *Werther*, por descuido del amante suicida, éste toca el dedo de Carlota. Y luego sus pies se encuentran bajo la mesa. Según comenta Roland Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso*, Werther podría abstraerse del sentido de esas casualidades, podría concentrarse corporalmente en esas endebles zonas de contacto y gozar de ese

trozo de dedo o de pie inerte de una manera fetichista, sin inquietarse por la respuesta (como Dios —es su etimología—, el fetiche no responde), «pero precisamente Werther no es perverso, está enamorado». ¿Humbert es un perverso o está enamorado? Seguramente las dos cosas a la vez, sobre todo al principio. Luego, a medida que la muchacha va creciendo y prescindiendo de su captor, y también de cualquier sentimiento de piedad, el profesor ya está enfermizamente enamorado de ella, de ahí el sentimiento de culpa cada vez más presente. Humbert ha causado un dolor irreparable a los demás, pero también a sí mismo. Se salió de la realidad y su imaginación se ha convertido en un órgano insaciable. Y contándonos su propia historia, la de una pasión incontrolable, pretende hacernos cómplices. A veces logra un sentimiento de comprensión ante una tentación irracional tan inmensa, pero el lector y el espectador recuperan prontamente el juicio, mientras el personaje se va convirtiendo en una parodia de sí mismo. «Lolita, luz de mi vida, fuego de mis entrañas. Pecado mío, alma mía...» Así comienza Nabokov la novela y le da pie a Kubrick para iniciar su adaptación cinematográfica.

Todos han contravenido este mandato bíblico: «¡No te quedes mirando a doncella, para que no incurras en su propio castigo!». ¿Arder en esa pasión o hacerla durar en el tiempo? La posesión férrea de ese objeto lo acabará destruyendo todo. Pero ¿cómo poseer a alguien que sólo busca huir? Humbert trata de detenerla con *discursus*, y por eso corren de acá para allá, del sentido al sinsentido. Buscan andanzas e intrigas. En su cabeza, el enamorado no cesa de correr, de inventar nuevas asechanzas y de atentar contra sí mismo. No se da tregua. Y Lolita al principio se deja llevar, hasta que cree encontrar la salvación en brazos de otro personaje tan pervertido como, al menos, el padrastro ya conocido. Es Clare Quilty, un degenerado pornógrafo que no siente la pasión amorosa de Humbert. El padrastro está celoso de Lolita y de quien la pretenda poseer, pero el rival también es amado por el amante. Finalmente Humbert lo mata, asesina al culpable de su aflicción. Pero a Lolita, desde hace mucho tiempo, le traen sin cuidado las demostraciones de amor del profesor, excepto aquellas que no sean de carácter económico.

Lolita es bella porque es joven. Una ninfa, una sirena peligrosa. Como persona es vulgar e inculta. Humbert trata de cultivarla sin éxito y fracasa en

su papel de Pigmalión. Un profesor culto que no logra fascinar a su alumna. Lolita es consciente de las tentaciones que le plantea a este vulnerable «sabio». La «inocencia» frente a la «experiencia», el amanecer frente al ocaso, la juventud frente a la senilidad. Humbert lo tiene todo en contra, su partida es la de un perdedor, pero él prefiere jugar a perder antes que retirarse sin saber si las posibilidades remotas pudieran cumplirse. Humbert es un pedófilo, pero Lolita ya había perdido su virginidad a los doce años en un campamento de verano. Él no la inició, ni siquiera la sedujo, pues fue ella quien le sugirió volver a probar la «marranada» que acababan de enseñarle en el campamento. Aun así, ¿corruptor de menores? Social-moral-legalmente sí. De ahí ese mundo de realidad y delirio en que acabará. Ella es irresponsable, está a cargo de su padrastro. Él es un hombre elegante, culto, preparado, consciente de las limitaciones que debe acatar. Pero el deseo y la pasión lo vencen. Además, encierra a la muchacha en un pequeño cosmos (con su tiempo, con su lógica) habitado solamente por ellos dos. Todo lo que viene del exterior es una amenaza. Y todos los juegos de los que Lolita había disfrutado al inicio se evaporan. La magia del descubrimiento ha pasado. La paciencia pasional se ha agotado por la asfixia a la que el amante la somete continuamente. No asfixia sexual, sino existencial.

Clare Quilty la ayuda a escapar y ya no regresará a los brazos de Humbert. Lolita se aleja, pero el ser amado no termina nunca de desvanecerse, de volverse insípido. Al perderse los celos, no volver a verla durante una larga temporada podría ayudar a Humbert a la sanación, pero los celos hacen sufrir menos, puesto que el otro permanece vivo en ellos. Y Humbert la busca, la busca desesperadamente. «Nada más desgarrador que una voz amada y fatigada», escribe Barthes en los *Fragmentos*, y añade: «Voz extenuada, rarificada, exangüe», «voz del fin del mundo» a punto de desaparecer; como el ser fatigado está a punto de morir: «La fatiga es el infinito mismo: lo que no termina de acabar». Barthes utiliza la palabra *fading*, prueba dolorosa por la cual el ser amado parece retirarse de todo contacto, sin que esa indiferencia enigmática sea dirigida siquiera contra el sujeto amoroso ni se pronuncie en provecho de quien sea otro, mundo o rival.

Lolita abandonó a Humbert sin conmiseración, y sin embargo él la sigue

amando. Cuando vuelven a encontrarse, ella ya ha cumplido dieciocho años. Está casada y embarazada, y su marido es un joven sin belleza, además de sin oficio ni beneficio. El futuro de Lolita es más oscuro de lo que el mismo Humbert se pudo imaginar. ¿Por qué ama a semejante individuo y no a él, aún dispuesto a dárselo todo y buscarle un futuro mejor? Lolita decide quedarse. Y Humbert le entrega una importante suma de dinero y desaparece. Desaparece para cumplir su venganza y condenarse de por vida. ¿Por qué? ¿Por qué no es amado tras tantas penalidades para demostrarle su amor? El sujeto amoroso vive en la creencia de que, en realidad, el objeto amado lo ama pero no se lo dice. Nunca hay porqués. Antes había un deseo prohibido, ahora hay un deseo sin prohibición.

Nabokov no sintió la más mínima piedad por su personaje, al cual calificaba de vanidoso y cruel. Además, le desagradaba que tratara de conmover al público. A veces, a mí me produce humillación, en el sentido de que no vale la pena sufrir tanto por alguien que no se lo merece. Pero, precisamente porque no se lo merece, se es capaz de amar a alguien. Lolita es un cuerpo sin seso, una salvaje irredenta, una provocadora. Mala pareja ambos, tan poco ejemplar. Aunque, ¿es necesario ser ejemplar en el amor? En los años setenta del pasado siglo, en una contemporaneidad más cercana con Nabokov, Barthes escribió en *Fragmentos de un discurso amoroso* que la carga moral decidida por la sociedad para todas las transgresiones golpea hoy todavía más la pasión que el sexo: «Todo el mundo comprenderá que XXX tenga “enormes problemas” con su sexualidad; pero nadie se interesará en lo que YYY pueda tener con su sentimentalidad: el amor es obsceno en que precisamente pone lo sentimental en el lugar de lo sexual...».

Lolita, Humbert. El padrastro pensó que era menos amado de lo que amaba, pero podía soportarlo disponiendo del objeto amado. La hijastra nunca quiso a Humbert, y probablemente nunca quiso a nadie, ni siquiera a sí misma (ya está muy deteriorada en el último encuentro). ¿Es obligatorio querer? ¡No! Lolita quería que la amase el mundo. Y lo logró, pues todos la amamos y la deseamos cuando leemos su historia, cuando la contemplamos en la pantalla. Sobre todo la amamos y la deseamos como idealizada, como irreal, como un fantasma al que nunca nos gustaría encontrarnos, por si acaso.

Humbert, el pobre profesor universitario de literatura francesa, vencido por una don nadie, paga ese fracaso personal e intelectual con la muerte. Sólo a los dioses, en la mitología, o a los héroes, en las novelas o los poemas épicos, se les permite tales delirios ¿Humbert personaje o álter ego? A mí se me hace más antipático en la novela. En la película, James Mason transmite más piedad, de la misma manera que Sue Lyon asciende en las provocaciones al verla materializada. Ya lo escribió Séneca: el ser humano, por serlo, debe evitar caer presa de las provocaciones. Pero, después de siglos, sabemos que no es lo mismo escribirlo que llevarlo a cabo. Nabokov condenó a su personaje, tanto en la novela como en el film, del que fue también el guionista, y esa condena aminora la culpa del personaje.

32. CUANDO SE DESPRECIA EL AMOR— ¿Fue Penélope infiel a Ulises? ¿Por qué el héroe de Troya retrasó tanto el regreso? ¿Ulises ya no quería a su cónyuge y se fue de su casa por ese motivo, tomando como disculpa la guerra? ¿Fue Penélope quien no amaba a su marido y no le impidió su marcha? ¿Fue Odiseo más feliz en Ítaca, en la guerra, o perdido en un regreso que no deseaba que tuviera fin? Una nueva versión de la *Odisea* se está rodando en Cinecittà y en Capri bajo la dirección del viejo Fritz Lang. El productor americano Jeremy Prokosch (Jack Palance) está molesto por el sesgo intelectual y poco comercial que le está dando el director alemán y le propone al autor teatral Paul Javal (Michel Piccoli) que reescriba gran parte del guion a su dictado. A través del libro que mira Camille, la esposa de Paul, le sugiere que incorpore algunas de aquellas escenas sexuales de las pinturas de Pompeya. Y Paul acepta para contentar a Camille (Brigitte Bardot). Esta venta de su arte, así como la permisividad hacia el productor que trata de seducir a su esposa, los separa. En apenas veinticuatro horas, la pareja pasa del «te quiero totalmente, tiernamente, trágicamente», que Paul le susurra a Camille tras mostrarle su admiración por cada una de las partes de su cuerpo desnudo, a manifestarle ella su desprecio y su odio.

¿Por qué una mujer que ama deja de amar? Schlegel comentaba que los misterios son femeninos: les gusta cubrirse y, sin embargo, desean ser vistos y

descubiertos. Durante el pase de las últimas tomas que desesperan al brutal productor, Lang comenta que los dioses no fueron quienes crearon al hombre, sino el hombre quien creó a los dioses. La lucha de Ulises era contra los dioses y la lucha del individuo contra las circunstancias; la lucha de Prometeo y Ulises, protegido por Minerva, a quien Neptuno odia. Lang es Ulises luchando contra Neptuno Prokosch, a quien no le interesa el cine intelectual ni respeta a uno de sus más grandes creadores. El cine de Lang, al que homenajea Godard, está en el ocaso. La industria del entretenimiento acabará con el cine como arte. Así lo resume Lang con los versos de Brecht dedicados a Hollywood: «Cada mañana, para ganarme mi pan voy al mercado, donde venden mentiras, y lleno de esperanza me coloco junto a los vendedores». Lang recitando a Brecht. Lang recitando a Hölderlin en alemán: «Audaz se vuelve el hombre / cuando está solo ante Dios. / Su inocencia lo protege, por lo que / no necesita armas ni astucia / hasta que la ausencia de Dios lo ayuda». Lang interpretando el último verso de su compatriota. Había otros dos finales. El primero decía: «Hasta que Dios no esté allí». Y el otro: «Hasta que Dios esté cerca». La versión final del verso de Hölderlin se contradecía con estas otras dos. La presencia de Dios ya no es la que consuela al hombre. Lang con su monóculo, interpretándose a sí mismo, caminando fuera del estudio de proyección y encendiendo un pitillo; parado, observando, semejante a una cámara, fuma como Paul, apoyado sobre la fachada de otro inmueble repleto de carteles de películas esperando a Camille, que baja por unas escaleras mientras irrumpe el deportivo rojo del productor que la raptará en unos minutos para conducirla entre los decorados de ciudades de otras épocas.

Todo *El desprecio* de Jean-Luc Godard es una lección de cine. La fotografía de Coutard, la música sugerente de Georges Delerue y las interpretaciones magistrales de todos los actores, incluso de la insulsa BB. La muestra de que el cine puede superar a la fotografía, a la pintura, a la arquitectura y, sobre todo, a la literatura. Godard supera y destroza la magnífica novela de Moravia. ¿El anarquista francés contra el burgués italiano? ¿El productor yanqui semejante al de la película, Carlo Ponti? Las escenas del piso son para enseñar en las escuelas de cine. En esos minutos está explicada toda la narración cinematográfica. Planos secuencia semejantes

a saltos mortales. La cámara siguiendo imparcial a Paul y a Camille mientras se pegan, se aman, se insultan y se desprecian. A pesar de que se desean con pasión, no se comprenden. La disputa originada por los celos y la decisión final de si van o no a Capri para asistir al rodaje. Pero antes acuden a un cine, donde los aficionados interpretan canciones de la época (mediados de los sesenta) durante los ratos vacíos que les deja la proyección de la película de Rosellini *Viaggio in Italia*. En este film el hombre es quien abandona a la mujer, mientras que en el de Godard la mujer es quien lo abandona a él. Rosellini finaliza su cinta con la esperanza de una reconciliación, mientras que Godard deja libre a Camille para que complete su destino. En Capri, el escenario lo conforma la maravillosa casa de Curzio Malaparte. Paul no lucha por Camille y ella se acaba marchando a Roma con el salvaje Prokosch. Ambos ni siquiera se entienden, pues ella no habla inglés, el único idioma que él conoce. Un accidente acaba con la vida de ambos. Y Lang, ya libre, continúa con el rodaje mientras Paul le da la razón al maestro regresando a la escritura teatral.

¿El cuerpo desnudo de Camille más bello que el paisaje de Capri? ¿El cuerpo de Penélope más bello que el de Ítaca? En su poema «La caída», Holan escribe: «En cada libro hay un lugar donde se halla una mujer a la que querríamos besar». En cada libro, en cada cuadro, en esta película, ¿quién hubiera podido besar a Camille para hacerla más feliz de lo que la hizo Paul! El cine sustituye a un mundo amoldado a nuestros deseos, decía André Bazain. Y *El desprecio*, según Godard, era la historia de ese mundo, con dioses sin hombres y hombres sin dioses. «Saber lo que uno no sabe es el espíritu superior», dice Prokosch al inicio de la cinta, y añade estas otras citas anónimas que obtiene de un pequeño libro: «No saber y pensar que uno sabe es un error. Saber que es un error previene que se cometa el error». No fue así. El error de Camille, el error de Paul, el error de quien hablaba de prevenirlo. ¿Un error del destino? *L'inutile beauté*. Las mujeres de singular belleza están condenadas a la infelicidad. ¿La tuvo Brigitte? La belleza enferma a quien la posee y a quienes intentan poseerla. Lang, ¿qué lección de sí mismo! Godard, ¿qué lección de séptimo arte! En el poema «Una desesperada vitalidad», de *De poesía en forma de rosa*, Pasolini escribió: «Como en una película de



Godard: solo / en un coche que corre por las autopistas / del neocapitalismo latino —de vuelta del aeropuerto—».

33. CUANDO LA MUERTE SE ENAMORA DEL AMOR— El amor tan poderoso como la muerte. Pero ¿qué sucede cuando alguien se enamora de la muerte y la pretende, la embauca y la consigue? Alain Leroy (Maurice Ronet) ha perdido el sentido de su vida a pesar de que lo ha tenido todo: mujeres que lo amaron y aún podría recuperarlas, trabajo o amigos. Y ese vacío existencial lo conduce al alcoholismo y a un centro de salud para recuperarse. Lydia (Léna Skerla), amiga de su mujer americana, Dorothy, acude a consolarlo, y así se inicia el film de Louis Malle *El fuego fatuo*. Los dos cuerpos desnudos abrazados en la cama de un hotel en Versalles (donde está ingresado en el hospital) mientras una voz en off reinterpreta el texto narrativo de Pierre Drieu La Rochelle. «En aquel momento, Alain miraba a Lydia con obstinación. La escudriñaba así desde que había venido a verle, tres días antes. ¿Qué esperaba él? Lydia volvió la cabeza y, bajando sus pupilas, se quedó absorta. ¿En qué? ¿En ella misma? ¿Era ella esa ira satisfecha que hinchaba su cuello y vientre? ¿Esa sensación que no resplandece, pero que es evidente? Para él la sensación se había escapado, otra vez, inasequible. Como una culebra entre dos piedras.» Cuerpos abrazados y el rostro de Lydia esperando más de lo que Alain puede darle. Hablan, fuman, se miran, amanece y se van. ¿Lydia acudió a la cita por amor hacia Alain o fue un encargo de Dorothy? ¿Es un adulterio consentido? Lydia le dice a Alain que está encantada de haberlo visto y que lo ama de una manera especial. Y le confiesa que alguna vez quiso casarse con él. Alain, inmerso en su desasosiego, le confiesa que no sabe si la quiso o si la sigue queriendo. Alain y Dorothy aún siguen casados (aunque ella está en Nueva York) y sin tomar la decisión definitiva de separarse. Él da la sensación de que confunde a Lydia con Dorothy, que ambas mujeres son la misma mujer. De hecho, Lydia le firma un cheque que él cobrará cuando regrese a París en su viacrucis final. ¿Una amante regalándole dinero a su amado? Alain está curado pero no quiere curarse, no desea salir de su celda agradable del hospital. Está bien cuidado, tiene una amplia habitación donde puede leer todo el tiempo que

le venga en gana, dispone de una compañía de pacientes ilustrados, que además saben jugar al ajedrez, y su médico de cabecera es un amigo.

«No te marches, no me dejes», le dice Lydia a Alain sin convicción. Ella esperaba otras palabras, que él ya no puede decir, y se va recordándole que su peor enemigo es él mismo. Alain fue un oficial en la guerra, y por eso dispone de una pistola. Luchó y combatió, es de todo menos un cobarde. Pero no hay ningún resentimiento por ese tiempo perdido, no hay nada trágico que lo pueda justificar. Alain espera, espera algo que no pasa; desconoce lo que es, pero lo espera. Alain saca y esconde la pistola, la revisa y la oculta en un lugar seguro para tenerla a punto. El médico, las amantes y los amigos, todos le dan esperanzas menos él mismo. Y el médico le advierte que es una cuestión de voluntad. Alain le contesta que el mal se encuentra en el corazón de la voluntad, precisamente eso que él tiene que curar. El doctor insiste en que el amor, un amor con una persona fuerte como Dorothy, lo puede curar todo. El doctor pudiera ser ese personaje al que Galeno se refiere en su *Tratado de las pasiones*: «Para decir la verdad sobre sí mismo y conocerse, uno necesita a otro, a quien debe buscar un poco en cualquier parte, con la sola condición de que sea un hombre de edad y serio. ¿Un filósofo, un profesor, un amigo, un amante? Incluso yo digo, uno mismo». Alain habla con el doctor como si hablara consigo mismo. Y el doctor le dice, o le asegura, que la vida vale la pena vivirla.

Depresión, alcoholismo, vacío existencial. Alain puede tocarlo todo sin sentir nada. Ha perdido el tacto, la sensibilidad, la pasión y los sentimientos. Lo añora todo: juventud, ilusiones, esperanzas; y lo rechaza todo. Presiente que la vida es un gran fracaso y no quiere fracasar, no quiere naufragar. Cargado de deudas, abandona el hospital, pero, eso sí, lleva el cheque de Lydia-Dorothy. Ha roto el diario que ha escrito durante meses. Le envía un telegrama a su mujer a Estados Unidos: ¿para que vuelva?, ¿la ruptura definitiva? En París trata de rehacer su vida. Y contacta con unos amigos, unos hermanos que están metidos en líos por cuestiones relacionadas con la guerra de Argelia. Va reencontrándose con amantes y amigos que sobrellevan dignamente su fracaso familiar y laboral. Y un amigo, especialista en la historia del Egipto antiguo, le comenta que lo que más le gusta de la gente no

son sus pasiones, sino lo que sale de ellas: las ideas, los dioses. Este amigo le ofrece a Alain refugio en su casa y le pregunta si no está cansado de espejismos. Él le responde que no quiere envejecer. Lo que desea Alain es detener el tiempo, pero este personaje contradictorio ha comentado anteriormente, delante de su pistola tan bien cuidada, que su vida no transcurría demasiado deprisa, «así que la acelero» (se pone el cañón en la boca) y «la corrijo». ¿Suicidarse es un modo de no envejecer o de envejecer en un instante sin sufrimiento alguno? Ambos amigos pasean por las calles de París y se cruzan con jóvenes mujeres bellísimas. Pero no es la belleza lo que cautiva al desesperado Alain, sino el enigma de sus rostros. «No tengo poder sobre las mujeres. Aún hoy les parezco divertido y amable, pero todo eso no basta. No conecto lo suficiente. Sin embargo, sólo a través de ellas tengo la impresión de conectar con las cosas. Lo que condeno no es la vida en sí, sino lo que tiene de despreciable.» ¿Qué es lo despreciable para Alain? Quizás el destino, quizás el determinismo de la muerte, de la desaparición. Todo cuanto hagamos en la vida conduce al mismo final. Alain no quiere combatir a la muerte con la acción: amar, trabajar, hacer fortuna y saber más, sino con la inacción. Se enamora de ella para tratar de vencerla así, no reconociendo su poder de decisión. Él elegirá cuándo quiere morir. Porque no comparte la idea de su amigo, quien le dice que se contente con esta mediocridad y quizás así vuelva a encontrar la fantasía que ha perdido: «Eres cobarde, débil, perezoso. Niegas las certezas porque te asustan. Haces apología de la sombra porque el sol te hace daño». Alain, cansado, le pide al egiptólogo que lo ayude a morir. Y, como el personaje de la *Dolce vita* de Fellini, recorre fiestas, casas y palacios, para comprobar el hecho cierto de que la verdadera fiesta se ha acabado, así como la juventud, el amor, el deseo, la pasión, las esperanzas y los sueños. Unos amigos se mataron, otros se fueron al extranjero, algunos se ampararon en la droga, la novia que tuvo (y en la que ahora cree ver al verdadero amor que lo podría salvar) lo desconoce, lo oculta y lo esconde en su casa placentera, que no está dispuesta a abandonar por un capricho de juventud. Solange lo califica de «resucitado». Pero incluso esta bella anfitriona se equivoca, ya que Alain ya está muerto y esa cena es su funeral, porque ella, a diferencia de Marta y de María, que lloraron por Lázaro, no

llorará por su antiguo amor. Alain está condenado porque ya es incapaz de querer, ni siquiera desear, y aun así le susurra a Solange estas palabras emocionadas: «Eres la vida. Escucha la vida. No puedo tocarte, voy a intentarlo con la muerte, creo que ella se dejará». Alain es un conquistador fracasado, sobre todo por su incapacidad para comprender, para tener ternura. Las mujeres son buenas con él, pero lo abandonan, se van o lo dejan irse. Atracción y desestimiento.

Alain es un Kleist sin Henriette Vogel. En realidad, él ha estado buscando a una mujer que lo acompañara en su destino final y que lo compartiera. En la posada cercana al lago Wannsee, Henriette Vogel cerró la puerta que la separaba de Kleist, un homosexual inhibido. Y cada uno, después, se pegó un tiro. Alain debe partir, ya se le está haciendo tarde. La muerte como una amiga, como una amante que quiere morir con él; está seducida, pero ya nada es posible. Amiga o amante, para Alain la muerte es una cita, una tajada, un gajo de la naranja de la vida. «Pero ella me miró tristemente cuando me metí en la cama. / Casada o no casada / ella no tenía hambre de mí» (Anne Carson, «Tango del hombre de Hefesto»). «Sólo a través de las mujeres tengo la impresión de conectar con las cosas. Un día me di cuenta de que me había pasado la vida esperando. Mujeres, dinero, acción... y entonces me emborraché a muerte», dice melancólicamente nuestro personaje. En la nota final que se lee sobre la pantalla dice: «Me suicido porque no me quisisteis, porque no os quise. Porque nuestras relaciones fueron cobardes, para estrecharlas. Dejaré sobre vosotros una mancha indeleble». Amor y desamor. ¿Cuál más poderoso que la muerte?

34. CUANDO EL AMOR NADA TEME— «No hay nadie que no ame; pero sí hay quien se pregunta qué amar. Por tanto, no os exhorto a que no amemos, sino a elegir qué amar», nos dice san Agustín que amó a las mortales antes que a Dios. ¿A quién amar?, se pregunta el famoso escritor y ensayista Pierre Lachenay en el film de François Truffaut *La piel suave*. A su mujer o a la joven azafata que conoció en un avión camino de Lisboa, a donde iba a dar una conferencia. La azafata (la malograda Françoise Dorléac) sólo quiere probar

su capacidad de seducción, a través de su joven y resplandeciente belleza, frente al maduro intelectual que confía en que las palabras son suficientes para conquistarla. La realidad frente a la ficción. La azafata rechaza la primera incursión de Pierre, pero luego, casi inmediatamente, acepta el duelo y quedan de verse. El escritor cree haber ganado la guerra y, por eso, enciende todas las luces de su habitación del hotel. La azafata le confiesa que no ha leído ni un solo libro suyo (mucho me temo que tampoco de nadie) y que simplemente lo ha reconocido por las entrevistas de televisión. En Lisboa, su conferencia va a versar sobre «Balzac y el dinero», aunque también hubiera podido hablar sobre Balzac y el amor. Pierre le narra a la muchacha el suceso que le aconteció al novelista galo con su amante, madame de Berny. En Tours, la madre de Balzac estaba empeñada en casar a su hijo e invitó a madame de Berny para que conociera a sus dos hijas y eligiera a una. Pero el autor de *Las ilusiones perdidas* únicamente prestó atención a la madre, de la cual se enamoró. La pasión es incontrolable y saber elegir es todavía más difícil. Y no sólo en el amor, sino en la vida misma.

Este escritor e intelectual, director de una importantísima revista literaria, queda atrapado en la compleja red psicológica de esta joven. Pierre le confiesa que «desde que te conozco, soy otro hombre. Y este hombre no puede vivir sin ti». En la ciudad de Reims comienzan los conflictos. ¿Cómo mantener la infidelidad a escondidas? En esta ciudad de provincias la moralidad es más estricta. Esta vez su conferencia versa sobre André Gide. Y la finaliza con esta cita: «Creed en los que buscan la verdad. Dudad de quienes la encuentran. Dudad de todo. Pero no de vosotros mismos». Hasta conocer a la complicada azafata, el ilustre intelectual cumplía el requisito de Gide, pero, tras tropezar con ella, las dudas que se le plantean son inmensas.

Para Nicole, como para cualquier amante (masculino o femenino), las palabras de amor no son suficientes, los regalos tampoco y, aún menos, la devoción. El reconocimiento público es esencial. El amor nunca es anónimo. Siempre, tarde o temprano, alguien exige la legitimación masiva. El amor durmiente se rebela y piensa: él no me quiere lo suficiente porque no me enseña. ¿Él o ella? Nicole juega al amor burgués siendo una joven desinhibida. Y Pierre, un burgués clásico, trata de reproducir la misma

cotidianeidad que con su mujer. Finalmente, y después de muchas peleas matrimoniales provocadas, se separa. Y luego se lo comunica a Nicole, que, en vez de alegrarse, se queda pensativa. Visitan un piso para establecerse y Nicole despacha al amante intelectual de la manera más grosera: pone en evidencia su distancia generacional y le confiesa que aquello fue sólo un juego que él se tomó en serio. Cuando no se cumple el dicho de Horacio (repetido por tantos otros autores clásicos), la *renuntiatio amoris* a cierta edad, aparece entonces Virgilio: «*Singula dum capti circumvectamur amore*» («Mientras estamos capturados por el amor, damos vuelta tras vuelta»). «Cuando quisiste verme de nuevo en París, me sentí halagada porque temía que me hubieras juzgado mal. Todo fue tan rápido en Lisboa. No sospechaba lo que estabas haciendo. Si hubiera sabido que habías alquilado un piso, te habría dicho lo que pienso. Te advierto que has hecho bien en precipitar las cosas. Has ido muy deprisa. Porque, si no, esto hubiera durado más tiempo para, al final, llegar al mismo punto. Y era inútil.» Nicole le propone verlo esporádicamente, como antes. Y Pierre, con la poca dignidad que aún le queda, dice rotundamente ¡no! Pierre se queda plantado, pero piensa que la ruptura con su mujer, Franca, se puede reconducir. Franca es buena esposa y madre, pero también celosa. ¿Por qué no habría de serlo? Pero el azar le juega a Pierre una mala pasada. Franca descubre unas fotos de su marido junto a Nicole y monta en cólera. Busca la escopeta de caza que tienen escondida en un armario y la carga. Y va al restaurante cercano a la redacción donde Pierre come habitualmente. Él la ve entrar. Se alegra. Sonríe. Y piensa que todo está resuelto hasta que siente los disparos en su propia carne. Franca no muestra arrepentimiento. Está contenta por haber salvado su honor y, una vez más, por haber tomado por su marido una decisión que a él le parecía imposible. «No hay nadie que no ame, pero sí hay quien se pregunta qué amar...» Para san Agustín, el amor es un tipo de anhelo, un tipo de movimiento, y todo movimiento va hacia algo, incluso a veces hacia la muerte. No huye de ella, sino que se dirige a ella, como en este caso. Pierre buscó más vida en Nicole, y recuperar la juventud, pues el bien que el amor anhela es la vida. Y Nicole se lo negó frívolamente. En su juego inconsciente, ella lo condenó a muerte, ella fue la verdadera asesina. El mal que el temor huye es la muerte. Y todo el

saber intelectual de Pierre no lo pudo salvar del pecado y de la tentación. Buscó una ausencia total de temor, lo que busca el amor, pero no la obtuvo. Pierre perdió su libertad, personal e intelectual, pues la libertad (como decía Plotino) está donde sólo cesa el deseo. Y Pierre deseaba, se perdió por desear, pues quien desea perseverar en la prolongación de la vida debe amar. Pierre no tuvo ni tiempo para morir con entereza, pero tampoco vivió con ella. ¡Toda la sabiduría del mundo para capitular sin condiciones ante un cuerpo joven!

A Pierre no le dio tiempo a pedir perdón a Franca; por lo tanto, la esposa no podía perdonar lo que no se le había pedido. Jacques Derrida comenta en *Perdonar* que el perdón adquiere sentido, encuentra su posibilidad de perdón, sólo donde está llamado a cumplir lo imposible y disculpar lo imperdonable. El perdón, si se produce, debe y puede perdonar solo lo imperdonable, lo inexpiable. Y, por lo tanto, hacer lo imposible. Perdonar lo perdonable, lo venial, lo excusable, lo que siempre se puede perdonar, no es perdonar. Pierre le dio la espalda a Franca, traicionó su palabra y la abandonó con engaño (acusándola de no saber convivir, cuando el motivo se encontraba en una tercera persona). Y Franca sufre ese eclipse traumático. Pierre ha desaparecido de su vida inesperadamente. ¿Ese agujero real, quién lo cubrirá? Y Franca, ante el desconocimiento de lo que le ha sucedido a su marido, decreta su final definitivo. Ha muerto para ella, pero también para los demás. El amor debería excluir la violencia, pero al ir tantas veces acompañado de la muerte se mezcla con ella. ¿Cómo se puede amar con locura a otra persona sin violar los dominios de su libertad?

35. CUANDO EL AMOR TIENE CELOS DEL INCESTO— «¿Por qué, hermano, me amaste más que un hermano y fui para ti lo que no debe ser una hermana?» Son las palabras de Cánace a Macareo pertenecientes a las *Cartas de las heroínas* de Ovidio. Y corresponden a la epístola cuatro, en que Hipólito es amado por su madrastra, Fedra. Proclamas incestuosas, como el libro que lee Sandra, escrito por su hermano Gianni. Ella le pide que no lo publique, que lo destruya. Y Sandra trata de rechazar la pasión, pero sólo puede ocultarla, y

cada vez que se encuentran resurge entre ambos un sentimiento oscuro. El título de esa confesión es un verso de Leopardi «Vaghe stelle dell'orsa», lejanas estrellas de la Osa. *Sandra*, de Luchino Visconti, está en las antípodas de *El gatopardo*. Intimista, en blanco y negro, con música atormentada de César Frank y el fondo escenográfico de la ciudad etrusca de Volterra, que D'Annunzio describió como «una ciudad subterránea habitada por los muertos». Cuando Gianni (Jean Sorel) sale a pasear con su cuñado Andrew (Michael Craig) para mostrarle la urbe milenaria, le comenta que es la única ciudad del mundo condenada a morir de enfermedad como la mayoría de los seres humanos. Situada sobre una frágil colina, los corrimientos de tierra se tragaron cementerios etruscos, casas, palacios, iglesias, murallas o monasterios. Una ciudad que se hunde, una clase social —la de la aristocracia burguesa— que se hunde, una familia que se hunde. Gianni le pide a su hermana que se encierren en esa casa-palacio-jardín y que vivan al margen del mundo, como dos seres en extinción rodeados de la memoria y de la nostalgia del pasado. La casa-palacio-jardín simboliza el tiempo que convierte el pasado en un enigma tan incomprensible como el de los etruscos. La ciudad de Volterra lo envuelve todo, lo oculta todo y lo silencia todo. Volver a la infancia, a la juventud, al verdadero hogar, cuando Gianni le dejaba, como un amante, mensajes escondidos para fijar las citas secretas. Cuando bajan a la antigua cisterna, un lugar escalofriante, desolado, bellissimo y estérilmente seco, Gianni y Sandra son la metamorfosis moderna de Orfeo y Eurídice. Con esta estratagema, el hermano intenta atraer nuevamente a la hermana y le arrebató la alianza con su boca concupiscente. La antigua cisterna romana es el panteón de la pasión inconfesable. El incesto constituye el primer testimonio de la conexión fundamental entre el hombre y la negación de la sensualidad, de la animalidad sensual, pues el erotismo y la sexualidad no existirían sin el respeto por los valores prohibidos. Porque el respeto es una forma de despido de la violencia.

¿Por qué regresa Sandra a un ámbito que ama y teme? Vive en Suiza, en Ginebra, donde trabaja de traductora en un organismo internacional dedicado a investigar el holocausto. Y está felizmente casada con un norteamericano, un extranjero, un «bárbaro» que al entrar en el palacio le comenta a su esposa que



ese lugar es tan extraño como ella. Sandra inquieta al americano cuando le pide, de broma, que se queden a vivir allí para siempre. Y ella (Claudia Cardinale), cabellera en tinieblas, risa carnívora, frente obstinada, entrecejo pronunciado, belleza excesiva y sensualidad convulsa, regresa a Volterra para asistir al homenaje que la ciudad le ofrece a su padre, un judío asesinado en un campo de concentración nazi. El monumento aún está tapado con una tela blanca y Sandra se abraza desconsoladamente al frío mármol. En el jardín, al anochecer, se encontrará con su hermano. Y esa efusión es semejante a la de dos viejos amantes. Ella queda atrapada por la melancolía y los recuerdos. Y hermano y marido recorren la ciudad sin saberse rivales, mientras Sandra revisita las estancias cerradas del palacio. ¿Quién denunció al padre? Sandra también se convierte en el símbolo de la conciencia familiar, del orden y de la fidelidad. Como Electra, exige la verdad y la justicia y representa cierto complejo de superioridad de la raza judía. A veces, desde la fragilidad, parece tener una altiva indiferencia ante la locura de su madre y la muerte de su hermano, que prevé aunque no contempla, como hace su marido. Madre-Clitemnestra, sospechosa de haber sido la delatora junto con su amante y cómplice, el abogado Gilardini, Egisto. Cuando Sandra la visita en el sanatorio, la madre está tocando el *Preludio* de César Frank. Y la progenitora no reconoce a la hija, ha perdido la memoria. Agamenón, el padre ausente, el padre ejemplar, enviado a morir a un campo de concentración. Todos los personajes son ambiguos. No se sabe realmente quién es el culpable. Incluso el abogado Gilardini me produce cierta ternura cuando explica cómo salvó el palacio a su costa y cuida a la madre-amante enloquecida. Sandra está segura que fue él quien denunció al padre, pero Gilardini le sugiere otra verdad terrible al marido extranjero en el museo etrusco. La familia estaba atormentada por las relaciones incestuosas de sus hijos. Y la madre lo intuía y culpaba de esa enfermedad a la herencia judía paterna. Amores, traiciones, todo posible, todo indemostrable racionalmente. Y todo sin solución, excepto tomando el camino de la muerte o de la locura. La muerte del padre, el suicidio final del hijo tras reiterados intentos, la locura de la madre y la cada vez mayor inclinación de Sandra a no salir de aquel útero. No porque no quisiera, sino porque no puede, a pesar de la ayuda de Andrew, su marido. El

esposo, convertido en detective y psiquiatra, representa la racionalidad y la realidad. Y busca una explicación lógica donde no existe. Frente a las más profundas pasiones, él es la razón, la contraposición del mundo moderno con el antiguo. «Tienes celos de las sombras que invaden la casa», le dice Sandra a Andrew. En la primera noche, ella se encierra en su habitación para que el marido no entre. Y, sin embargo, quien trata de forzar la puerta no es el marido, sino el hermano.

Gianni, el hermano incestuoso, acaba suicidándose instantes antes de que se descubra en el jardín del palacio, donado a la ciudad, el monumento al padre científico asesinado en Auschwitz. Pero Sandra, que ha decidido quedarse en Volterra con la comprensión del marido, desconoce el desenlace trágico. Ella había confesado su dependencia sentimental hacia el hermano, pero no la sexual. Una fidelidad filial a los padres, a los ancestros, a la historia, a los orígenes, al lugar. Sandra le comunica al marido que se quedará y él debe volver solo. No quiere olvidar, no quiere perdonar a nadie y no quiere perder nada del pasado. Y su hermano, mientras quema su autobiografía, le recuerda a ella que el único que la ha querido ha sido él. El único hombre que la ha esperado siempre. Gianni, personaje complejo, satánico y angelical a la vez; cómico e infantil, violento y frágil; una sensibilidad exacerbada, femenina, enfermiza.

El Palacio Inghirami y el Palacio Viti, Visconti hizo una mezcla de ambos. El primero no había cambiado desde los tiempos en que D'Annunzio lo describió con su roble centenario y la magnolia. Yo mismo lo comprobé hace unos años. Y ese viento omnipotente del film, que movía las ramas exactamente igual en vivo. El incesto, que Sartre ya había tratado en *Los secuestrados de Altona*, era para Visconti el último tabú de la sociedad contemporánea. Otros dos grandes directores italianos, Bernardo Bertolucci y Marco Bellochio, lo retomaron en *Antes de la revolución* y *Las manos en los bolsillos*, respectivamente. El incesto, un acto subversivo por excelencia para destruir la familia burguesa. Visconti habla de él en relación al ambiente en que ambos personajes se han criado fuera del tiempo, fuera de la realidad. Descomposición de la familia y soledad. Gianni quiere quedarse con Sandra en el palacio-jardín, al margen de la vida, del tiempo, de la historia y del

futuro, anclados únicamente en el pasado. Él es una especie de Orestes fracasado que no tiene cabida en el mundo actual y muere en el lecho de su madre como si quisiera regresar al seno original, como si buscara aún la oportunidad de no nacer. Andrew se avergüenza y ataca violentamente a Gianni, quizás porque no ama tan profundamente a Sandra como su hermano, pues quien ama no sabe lo que es la vergüenza.

36. CUANDO LOS QUE AMAN NO TEMEN ATRAVESAR EL RÍO DEL OLVIDO— Los marineros norteamericanos del buque de guerra *San Pablo*, que recorre las aguas del río chino Yangtsé en el conflictivo año de 1926, se debaten entre el estado de sitio al que los someten los revolucionarios nacionalistas locales (que tiempo después desembocarán en el liderazgo comunista de Mao Tse-Tung) y la también constante rebelión a bordo contra el capitán Collins (Richard Crenna), que trata de no perder la razón ante las duras pruebas a las que se ve permanentemente expuesto. Esta obra maestra de Robert Wise, *El Yang-Tse en llamas*, es una de las más grandes películas de acción y, sin embargo, yo no la traigo aquí por eso, sino porque, paralelamente, hay dos historias de amor de lo mejor que ha rodado el cine.

En este ir y venir por las orillas peligrosas del Yangtsé, el marinero Frenchy se enamora de una joven muchacha china, Maily, a quien las circunstancias han obligado a prostituirse. Frenchy cambia la guerra épica por la guerra lírica de su amor. Contraviene todas las órdenes para ir a verla, deserta para huir con ella y las circunstancias los llevan a los dos a la muerte. La muerte, quizás la única manera de consumir el amor. En medio de la maldad, de la violencia, de la falta de derechos y de respeto hacia el ser humano, un simple marinero se rebela contra todo eso y procura salvar, al menos, a una inocente. «Las ganas de conservar a un amante solo para ti, de apresarlo, de robarlo contra todas las leyes, contra todos los imperios de la moral», escribe Marguerite Duras en *El amante*. La muchacha china le dice al marinero norteamericano que no tienen futuro y que tendrán que ir de un agujero a otro. Y Shirley, aun a sabiendas de esos peligros mortales, le recuerda a Jake, que los envidia, que envidia ese amor por encima de todo,

contra todo y frente a todo. En esa ficción de casamiento a la que asisten como testigos la profesora y el mecánico, ambos escuchan esta promesa: «Cuando tengas hambre, miedo y frío, yo también lo tendré».

Jake Holman, amigo de Frenchy, asiste y es cómplice de esta pasión que le abrirá los ojos. ¿Luchar y morir sin conocer el amor? ¿Vale la pena vivir así? Jake «envidia» a su amigo porque encontró un motivo para vivir y para morir, el amor por esa muchacha china. Y a partir de entonces tratará de encontrarlo. Como diría Kierkegaard, Jake se dispone a dar el salto mortal. Un salto mortal más heroico y generoso por su castidad, pues apenas conoce a la jovencísima Shirley Eckert (Candice Bergen), la hija de un empecinado misionero norteamericano tan fanático como los chinos ateos a los que intenta convertir al cristianismo. Ya lo escribió Schopenhauer: «Las religiones son necesarias, pero si pretenden oponerse a los progresos de la humanidad en el conocimiento de la verdad, hay que apartarlas, aunque siempre con el debido respeto». Va a ser este personaje el que provoque la desgracia de Jake y también, indirectamente, la de su hija. Las almas de los dos jóvenes se reconocen, se entienden y posponen el encuentro físico por las circunstancias, y esa relación platónica se convierte en el único momento de pureza en la vida del marinero y maquinista Jake.

¿Tiene un hombre derecho a hacerse matar en nombre del amor? ¿Tiene un hombre derecho a hacerse matar en nombre de la verdad? ¿Tiene un hombre derecho a hacerse matar por los demás, a dejarse matar para defender a los demás? En uno de los diálogos más famosos de Platón, Fedro afirma que no cabe duda, morir por el prójimo es eso que sólo «los que se aman consienten en ello». Y Fedro-Platón pone como ejemplo a Alcestis, que ocupó por amor el lugar de su marido. Aquí Jake no sólo sustituye a Shirley, sino también a otros compañeros de huida. Uno por todos, aunque él lo hace sobre todo pensando en ella. Así le ahorra no sólo una muerte segura sino también las vejaciones que la antecederían. Alcestis estaba casada con Admeto, y por una de esas peleas entre los dioses, prolijas de explicar aquí, aunque a mí me gusta siempre hacerlo, el esposo fue condenado a muerte. Sólo podría evitarlo si alguien ocupaba su lugar, pero nadie quiso tomarlo, ni siquiera sus ancianos padres. Alcestis lo hizo en el último momento y murió. Heracles, protector del

viudo, persiguió a Tánato (la muerte), le arrebató su presa y la hizo volver a la vida.

En este caso, Jake no regresa a la vida; él es un héroe sin dioses, ni siquiera podría invocarlos porque los desconoce. Ante la de Shirley, tan bella como inteligente e instruida, la formación intelectual de Jake es nula. ¿Murió él en realidad por amor o, por el contrario, para adquirir, gracias a ese acto sublime, la fama que lo hará inmortal en la muerte misma? Blanchot diría que no hay otro objeto de amor más que la inmortalidad. Y Jake también la desconoce. ¿Quién se iba a acordar de él, un número más entre los miles de soldados muertos? Jake se inmola, primero, porque es su deber y porque ama a la muchacha y no tiene otra manera de demostrárselo. La ama como un místico ejerce la espiritualidad. El amor platónico existe y unas veces es hijo del vacío y otras de las acciones del hombre, que están sometidas a una estricta causalidad, aunque existe la capacidad de decidir. Esto es lo que diría Kant. El amor más fuerte que la muerte. El amor que no suprime la muerte, sino que cruza la frontera que ella marca y, así, le quita poder respecto a la asistencia al prójimo. No para glorificar la muerte glorificando el amor, sino acaso al revés, para darle a la vida una trascendencia sin gloria que la ponga, sin término, al servicio del otro. Ética, pasión, honor, deber. Todo se concentra en el amor. El amor hacia esa muchacha lo abarca todo y lo expande todo a su alrededor, porque la desmesura de la entrega lo abarca todo y lo expande todo alrededor de quien la rodea. Esta desmesura lo abarca todo y es la única medida; la violencia, el temor y la muerte nocturna no pueden estar excluidos de la exigencia de amar. Jake solo, escondiéndose de noche entre las columnas de la plaza porticada. El enemigo, presente pero invisible. Sabe que va a morir, pero su confianza en sí mismo es grande. En el *Libro III*, Cicerón escribe que «quien tiene confianza en sí mismo, ciertamente, no tiene miedo, porque en realidad la confianza es incompatible con el temor». Pero Jake no tiene miedo, ni siquiera de perder a su amada. El horror de tanta muerte no le paraliza la sangre ni el miedo le hace palidecer. Él da vueltas, se defiende y esquiva las balas. ¿Acaso la batalla por el amor no es también así? «*Singula dum capti circumvectamur amore*», escribe Virgilio («Mientras estamos capturados por el amor, damos vuelta tras vuelta»). Es un mortal y la

inmortalidad no significa nada para él. Él tiene un amor platónico y una muerte también platónica. Y finalmente cae herido, agónico. «La derrota no es cosa de hombres. Se puede destruir a un hombre, pero no derrotarlo» (Hemingway, *El viejo y el mar*). «Ya casi estaba. ¿Qué ha pasado? ¿Qué diablos ha pasado?», grita desesperadamente Jake mientras lo rematan.

En las *Laminillas órficas* (en la de Turios), el último verso dice: «Como carnero caí en la leche». Así se desplomó Jake, mientras su amor y sus compañeros tomaban distancia de los perseguidores. ¿Qué habrá pensado Shirley al enterarse de la noticia? Isolda dijo: «Hemos perdido el mundo y el mundo a nosotros». ¿Era Shirley como Isolda?

37. CUANDO EL AMOR SE RESISTE A LA FELICIDAD— Esta película de Claude Lelouch se estrenó en el año 1966, hace ahora cincuenta años. Yo era entonces muy joven y debí de verla poco tiempo después de que llegara, también exitosamente, a las pantallas españolas. En aquel momento me pareció vulgar, empalagosa (quizás por la música de Francis Lai) y de una gran ordinarietà, debido a que el protagonista no era un profesor (como en el caso posterior de *Mi noche con Maud* de Rohmer, 1969), un intelectual o un activista político, sino un vulgar corredor de coches que, curiosamente, y por aquellos tiempos no me fijé, cita a Giacometti y habla muchas veces más como poeta que como simple conductor y mecánico. Ulrich, el personaje central de la novela de Musil *Un hombre sin atributos*, renunció definitivamente a sus ambiciones (era un gran científico y tenía por delante un buen futuro) cuando oyó calificar por primera vez a un caballo de carreras de *genial*. ¿El escritor austriaco hubiera hecho lo mismo con Jean-Louis, un corredor también *genial*? La confusión y la ligereza de nuestro mundo contemporáneo, y la equiparación sin jerarquías de cualquier actividad, especialmente la intelectual, son demoledoras y han causado un daño irreparable a la cultura tal como la hemos entendido hasta ahora.

En aquel entonces únicamente me quedé prendado de la belleza imperfecta (una nariz un poco grande) de Anouk Aimée (Anne). Pasaron los años y nunca más volví a ver *Un hombre y una mujer*. Cuenta Lelouch que, desesperado por

su situación económica, crítica después de varios fracasos, cogió su coche y se encaminó fuera de París sin rumbo. Tras un par de horas conduciendo, llegó a la playa de Deauville (Normandía) y se quedó dormido dentro del vehículo. Al despertar, vio a una joven pareja paseando con dos niños e imaginó la historia que lo salvaría de su ruina artística y económica. Otra casualidad más agradable me condujo a mí este verano (en el mes de agosto) a Deauville. Y no me acordaba en absoluto de que era una parte muy importante de la escenografía del film. En su playa grandiosa me encontré con las antiguas casetas de baño (de los años veinte del pasado siglo) ostentando los nombres de películas, directores y actores norteamericanos, pues desde hace muchas décadas todos los meses de septiembre se celebra un festival dedicado a la cinematografía de este país con la presencia de los más personajes representativos de cada momento. Ya sobre *les planches*, el paseo de madera construido sobre la arena de la playa que tiene más de dos kilómetros, me encontré con la plaza Claude Lelouch junto al antiguo balneario, vecino de los baños neopompeyanos construidos en 1923. En ese lugar se anunciaba, para el día siguiente, la proyección al aire libre de *Un hombre y una mujer*, precisamente con motivo de su medio siglo. Acudí pronto a la cita, para poder verla sentado, y tengo que decir que me quedé encantado desde el primer momento. No es una obra maestra, pero sí una estupenda película que, como sucede muchas otras veces, gana con el tiempo. Magníficamente realizada en su narrativa fílmica (Oscar a la mejor película extranjera), con un muy buen guion (Oscar al mejor guion), extraordinarios actores (¡qué decir a estas alturas de Anouk Aimée y Jean-Louis Trintignant!) y esa transición permanente entre el blanco y negro y el color que no fue un recurso de estilo sino una mera necesidad económica.

Cuando finalizó la proyección de la película, en el mismo lugar donde hacía cinco décadas habían caminado, hablado y amado los protagonistas, reconocí mis prejuicios de entonces, los prejuicios y las intolerancias de la juventud, que afortunadamente se curan con las nieves del otoño. Y al día siguiente inicié un recorrido por los lugares. Volví a la playa (ahora repleta de sombrillas multicolores, aunque en realidad todas tienen los mismos cinco colores) y a las casetas de baños. Y a la estación de tren de Trouville-

Deauville, de estilo neonormando, declarada desde el año 2010 como Monumento Histórico y que contiene los frescos realizados en 1932 por el pintor Louis Houpin, que representan un plano en que se sitúan ambas ciudades dentro del conjunto de Normandía. También al puerto, ahora más lleno de veleros que de pesqueros, a la calle Eugène Colas y a la hoy plaza Yves Saint Laurent, junto al casino construido en 1912 y donde Nijinsky y los ballets rusos bailaron el día de su inauguración. Y al hotel Barrière Le Normandy, junto a la primera boutique que Coco Chanel abrió en 1913 y donde se creó el *beige chanel*, en referencia a la arena mojada de la playa; o al Continental (hoy Inter-Hotel), donde se alojó Apollinaire días antes de estallar la Primera Guerra Mundial, o a la villa Strassburger, levantada en el año 1907 en el emplazamiento de la granja del Coteau (la colina), propiedad de Gustave Flaubert, la mansión más emblemática de la ciudad.

Anne (una ayudante de dirección) y Jean-Louis (un arriesgado corredor de coches de alta competición) son dos jóvenes viudos, ya que sus respectivos cónyuges fallecieron violentamente. Él en un accidente, rodando una película de guerra (era un especialista en tomas peligrosas), y ella suicidándose al creer que las heridas de su esposo en un accidente en el circuito de Lemans eran irreversibles. Cada uno tiene un hijo, de distinto sexo, internado en el mismo colegio de Deauville. Y ambos coinciden los fines de semana al ir a visitarlos. Jean-Louis va en coche desde París y Anne utiliza el tren. Pronto el coche será el único medio de locomoción de los dos hasta que un día, inesperadamente, Anne le dirá a Jean-Louis: «Es mejor que tome el tren». En el andén de la estación, él le responderá: «¡Es increíble negarse a ser feliz!». Cuanto más ama Anne a Jean-Louis, más recuerdos tiene de su marido difunto. ¿Por qué esta felicidad que ahora siente le fue suprimida antes de manera tan violenta? ¿Es infiel al recuerdo de su marido? Curiosamente, su nuevo amante no siente los mismos remordimientos con respecto a su esposa, fallecida indirectamente por su culpa. Amores peligrosos: un doblador y ahora un corredor de coches. ¿Atraerá ella el peligro? Paseos por la playa, el descapotable rojo derrapando por la larga y ancha playa de Deauville (siempre en marea baja) con los tubos de escape provenientes de los órganos de fuelle, la carretera hacia París, hacia la rue Lamarc, en el distrito 18, donde



antes vivió Lenin y ahora Anne. El teléfono, Montmartre 15-40, sonando sin parar. ¿Atraer el peligro? El amor siempre es peligroso, y siempre supersticioso (los números 13 y el 17 prohibidos en Italia entre los corredores), pero la película de la vida se rueda sin fin. Amor sin fin. La vida como una carrera que acaba pronto, y el amor que se consume en un instante cuando se rinde a las armas de Eros. «Todas tus armas te voy a quemar» (Meleagro, *Antología palatina*), piensan siempre los amantes, el uno del otro, antes de entregar la plaza fuerte. Y luego el recuerdo y el remordimiento.

La playa de Deauville, en la que yo estoy, está resplandeciente en pleno verano, pero durante la película está en pleno invierno. La marea baja y llena de gaviotas. En el film pasa un anciano con su perro y es entonces cuando el piloto de coches le hace esta pregunta a su interlocutora: «¿Entre salvar a un gato o un Rembrandt, tú a quién salvarías?». Al gato, están conformes los dos y, además, después lo dejarían libre. «Entre el arte y la vida elegiría la vida.» Aquí Lelouch se equivoca totalmente y hace que se equivoquen sus protagonistas. ¿Acaso el arte no es la mejor representación de la vida? ¿Qué es entonces si no? Que me perdone el gato. Además, nunca he visto a un gato en una playa (al menos voluntariamente), ni cerca de la orilla. Decía Goethe que la cultura es lo único que es capaz de vencer, aplacar y trascender las diferencias sociales de siglos, así como las de razas y lenguas, para unir a todos los seres humanos en los fines benéficos de la concordia y la paz. Lelouch cae en la trampa del anatema arrojado sobre el arte y la cultura en general por los populistas rusos del siglo XIX, aquellos que decían insensatamente que un par de botas valen más que todo Shakespeare. Ya vimos lo que vino luego. La humanidad no puede vivir sin botas, pero tampoco sin Shakespeare.

Lelouch le dio a elegir a su coprotagonista a Trintignant. Y él insistió en que fuera Anouk Aimée. Ella estaba rodando en Roma con Fellini y no se lo pensó. Finalmente eligió el peligro, porque tenía pánico a montarse en un barco y a navegar en mar abierto. Y acabo haciéndolo. Uno de los mejores poemas (o mejor canción) de amor lo escribió el poeta escocés del siglo XVIII Robert Burns a otra Anna. Sus últimos versos dicen así: «... Vete, radiante dios del día, / y tú, blanca diana; / que las estrellas cieguen cuando / me he de

reunir con Anna. / Ven, como un cuervo negro, noche; / sol, luna, estrellas, ¡fuera! / Para escribir los raptos con mi Anna, / plumas de ángel traedme».

Jean-Louis la acompaña a la estación, la deja en su vagón, se despiden y el tren parte; el adiós parece definitivo. Hay domingos que empiezan bien pero acaban mal. ¿Qué hice mal?, se pregunta él. ¿Hubiera sido mejor verla como amiga durante meses y meses? Jean-Louis está convencido de que ocurriría lo mismo. «A fuerza de vernos como amigos, se acaba siendo amigos.» Sí, cuando una mujer habla de amistad, de buena amistad, se convierte en un familiar y jamás en una amante. Y él lo sabe. ¿Qué hará? Según Mateo 22:30, en la resurrección los hombres (nosotros y, por supuesto, las mujeres) ni se casarán ni se darán en casamiento, sino que serán como los ángeles de Dios en el cielo. ¡La de problemas que se evitarán! Pero Jean-Louis está lleno de vida y decide partir en coche, llegar antes e ir a esperarla a la estación (de la que yo partí y regresé era la de Saint-Lazare). Y luego ¿qué? «Los largos gemidos de los violines en otoño», como los largos gemidos de las ruedas del descapotable rojo que derrapa en la playa de Deauville haciendo un ruido celestial con los tubos de escape arrancados a un órgano de fuelle.

38. CUANDO EL AMOR MARITAL APAGA EL EROTISMO— A menudo el matrimonio parece contraponerse al erotismo. Las cláusulas del contrato no especifican la prodigalidad de las relaciones sexuales mutuas. Habiendo amor en el matrimonio (amistad, compañerismo, buena convivencia), puede no haber una relación íntima suficiente que lo estabilice. Esa convivencia siempre difícil entre dos cuerpos que se entregan libremente y habitualmente, eso es, precisamente, lo que separa al ser humano del animal: el límite opuesto a la libre actividad sexual otorga un nuevo valor a lo que para el animal no era sino irresistible impulso, huidizo y carente de sentido. El matrimonio está lleno de reglas y a veces parece que está inevitablemente enfrentado al erotismo. El carácter de asociación económica cuyo principal fin es la reproducción sigue siendo, aún en el siglo XXI, el aspecto dominante de la unión. Pero, evidentemente, la vida erótica no puede regularse por ley, pues queda al acuerdo privado entre las partes.

Séverine (Catherine Deneuve) está bien casada y tiene un matrimonio burgués perfecto, pero no un matrimonio en que se encuentre a gusto. Por eso se inventa una doble vida y a la moralmente convencional le añade otra fuera de las normas. Y busca su satisfacción erótica en una casa de citas (de buen tono) donde experimenta todo tipo de juegos eróticos, más o menos agresivos y más o menos imaginativos, con los cuales siempre muestra su conformidad y nunca su rechazo. Esta manera de ser de Séverine está más cerca de la satisfacción de las necesidades animales que de la negativa del ser humano, una vez educado y reprimido, a dar libre curso a la satisfacción de sus impulsos irracionales, algo a lo que el animal se entrega sin reservas ni, por supuesto, mala conciencia, inexistente en su esencia. Desde el origen de los tiempos, la animalidad del ser humano ha sido controlada mediante diversas prohibiciones. Y la Biblia es buen ejemplo de ello. Pero la transgresión de la regla también existió desde el origen de los tiempos y nunca ha dejado de multiplicarse ni de profundizarse en la misma. El erotismo adquiere más importancia cuando se sobrepasan los valores prohibidos. Y Séverine, por matrimonio, por estatus social y por educación, debería estar sujeta a unas normas que se salta porque, precisamente en esa violación, ya de por sí encuentra placer. Ella no está de acuerdo con los dos ejes sobre los cuales gira el matrimonio: el respeto por el otro y el acuerdo en la actividad sexual. El respeto (a través de la ocultación del engaño, de la infidelidad, de la deslealtad) lo mantiene, mientras que la actividad sexual no la satisface y la busca más allá, a veces incluso con cierta complicidad del marido, que desea no enterarse mientras la paz conyugal no se desmorone. La faceta transgresora de su matrimonio se ha difuminado y ha salido de ese entorno para buscarla. Séverine huye del modelo de mujer basado en la pureza y que la acerca, cada vez más, al papel de madre o hermana.

Y, a diferencia de lo que marca la historia de la antropología, no desarrolla su aventura en la noche, en la oscuridad, sino, por el contrario, durante el día, durante la luz. En esos instantes es feliz. Su cuerpo florece y su rostro brilla con los juegos sexuales que va descubriendo, mientras que a la tarde noche ya sucumbe al otoño y se marchita. Históricamente, a la carnalidad la apartaron de la luz y la confinaron en las tinieblas, pues el espacio de lo

inmundo es la oscuridad. Y la ocultación es el ecosistema de la actividad sexual, de la necesidad natural. Como afirma Georges Bataille en su ensayo sobre el erotismo, la noche engloba de esta manera dos mundos por lo demás bien diferenciados, pero siempre vinculados. Un mismo horror arroja a una misma noche la función sexual y la función excrementicia. Y este entremezclamiento de los órganos conlleva el ocultamiento. El cine es buen ejemplo de la eliminación de esas funciones vitales y naturales del ser humano que, cuando aparecen, son adjetivadas como transgresoras. El ser humano, o al menos desde el cristianismo en Roma, parece ser el único que se avergüenza de esa naturaleza de la que proviene y de la que nunca (a pesar de su permanente evolución) dejará de formar parte.

Los juegos de Séverine, contados por Luis Buñuel en *Bella de día*, se llevan a cabo en el ámbito del piso de las citas sexuales, pero también fuera de él. Alguien le propone a la bella muchacha ir a un palacio, a las afueras de París, para consolar a un viudo. Y el adinerado personaje, inundado de fetichismo necrofilico, la hace pasar por una bella difunta desnuda. Violando las normas, ella llega a descubrir las perversiones de dicho cliente. Las prohibiciones relativas a la muerte son de dos clases: el asesinato y el contacto con los cadáveres, de la misma manera que también lo son las excreciones, el incesto, la sangre menstrual y la obscenidad. Todos estos aspectos nos relacionan con nuestro regreso inevitable a la naturaleza, que nos produce angustia y terror y nos acerca, no al aspecto más festivo y celebratorio de la existencia, sino al más repulsivo. Pero a la angustia por la aniquilación y la muerte muchas veces se la une con el erotismo. Actividad sexual, acto de vida, frente a la tristeza postcoital que nos hace presente esa temporalidad del amor, del placer, de la felicidad.

Séverine se pierde entre los gozosos extravíos que le proporciona el erotismo libre de cargas, complicaciones y sentimientos. Ella se ofrece, disfruta, hace disfrutar, le pagan y no tiene la más mínima relación con aquellos cuerpos que son tan objetos materiales como ella misma. Séverine es un objeto erótico y ellos son un objeto erótico para ella. Un ser humano puede ser considerado una cosa, un objeto, una materia irracional. En principio, sería lo contrario a una cosa, aunque tampoco es una persona: es siempre un sujeto.

No soy una cosa, estoy frente a las cosas, frente a los objetos, soy el sujeto que los percibe, nombro y manipulo, sino más bien un sujeto, al igual que lo soy yo (ella). A lo largo de la historia, las mujeres han sido consideradas como cosas. Y al casarlas se intercambiaba una propiedad a cambio de dinero y se entregaba también un espacio sexual de libre uso para el marido. Ella se levanta contra todo eso y adquiere un plano de semejanza cuando no sólo da satisfacción sino que también la recibe. La sirvienta se asombra cuando ve el campo de batalla después de que el cliente oriental se vaya y ella le diga que está muy satisfecha, a pesar de la violencia que se percibe, con la sangre en una toalla y su posición decúbito supino desnuda. Ella no desea, ellos no la desean, sólo los posee y la poseen. Pero no siempre disponemos de los medios requeridos por el deseo, pues nuestras fuerzas se agotan y el deseo se desvanece cuando nos acecha un peligro demasiado manifiesto. A Séverine la acecha el amor de un joven cliente un tanto loco pero extremadamente galante, un malhechor que no deja de dilapidar su buena suerte y de exponerse al peligro por ella. Al principio a Séverine le agrada, hasta que pretende sacarla de la rutina familiar y sexual para emprender una nueva vida que ella no está dispuesta a entregar por nadie. La bella muchacha sólo está dispuesta a sacrificarse por ella misma, no por nadie y menos por un extraño aunque le caiga bien. Además, ¿cómo se podría vivir con alguien que lleva dentro de sí el mal de los celos? Los celos son la más empobrecedora de las «virtudes», y ciertamente opuesta a la felicidad.

Si el marido juega al autoengaño, este nuevo amante enamorado (peligrosísimo para ella, porque desestabiliza su cotidianeidad) juega a la verdad, y la verdad lo conducirá a la muerte, liberadora para Séverine. El entendimiento no puede comprender el poder de la pasión, por lo cual se cree ingenuamente obligado a negarlo. Ella es una ciudadana que infringe las reglas, mientras que este joven matón quiere imponer las suyas para así cumplir sus nuevos deseos: estar junto a ella, casarse quizás y vivir una vida de orden, cuando Séverine es una maestra del desorden moral. Ella escapa siempre de los límites aceptados y la suerte y el azar llegarán de nuevo para ayudarla. ¿La desnudez, la orgía y la prostitución no tienen como base un elemento de irregularidad, de infracción de la norma? El erotismo se

despliega a partir de la sexualidad ilícita, al margen del matrimonio. Y el nuevo enamorado quiere que Séverine repita el camino que ya ha recorrido. La bella muchacha está entregada a su doble papel, pecaminosa por las mañanas y virtuosa el resto del día. El erotismo es capaz de sacar partido fácilmente de nuestro asco por el componente animal del sexo.

Una esposa era, aunque ahora en menor medida en las sociedades democráticas, un objeto de intercambio económico, sexual y reproductivo, mientras que la prostituta (y Séverine lo es, aunque no lo haga por dinero, sino por placer) no deja menos de ser un objeto también de intercambio. El valor de ambas, el valor económico, podría calcularse. Con respecto a la prostitución, Bataille escribe lo siguiente: «Siempre habrá espíritus compasivos para denunciar las miserias de la prostitución, pero tal denuncia sólo sirve para simular su hipocresía. Puede resultar penoso, desde un punto de vista humano, reconocer el papel que ha jugado la prostitución en la formación de nuestra sensibilidad. Por supuesto, la cosa no es tan grave si pensamos que, en materia de reacciones eróticas, no hay nada que la humanidad no se haya obstinado en negar, pero como todos terminamos siempre por ceder en algún momento —incluso los santos en el instante supremo de la tentación—, paradójicamente, no hay nada que responda mejor a nuestra inevitable exigencia, nada que exprese de modo más fiel nuestros sentimientos más profundos» (*L'Historire de l'érotisme* es de 1976 y la película de Buñuel, basada en la novela de Joseph Kessel de 1928, se le adelanta casi diez años, 1967). Para Bataille, necesitamos asociar la vergüenza a la prostitución e introducirla como sea en la alquimia del erotismo, pero esa vergüenza puede aparecer bajo otro aspecto, como figura misma del deseo que no podría haberse llevado a cabo si la venalidad de las mujeres no hubiera impulsado ese movimiento necesario. Como prostituta, la bella muchacha también tiene su poder. El deseo exige las mayores pérdidas posibles y el dinero que recibe es una donación, un don. Ha adquirido una experiencia mayor que la de cualquier otra mujer, pero también sabe —mejor que cualquier otra— que su poder es temporal, que está reglado, y también conoce el abismo sin erotismo cuando los cuerpos más jóvenes reemplacen a los ya ajados.

Séverine lo sabe porque viene desde la razón y no desde la necesidad. La prostituta es un símbolo de la muerte anunciada, que se presenta bajo el signo de la vida en plenitud. ¿El amor disminuye el erotismo? ¿La inhibición del amor favorece la intensidad del placer erótico? Cada pareja es un mundo, es decir, cada pareja son dos mundos que, para sobrevivir en el tiempo, deben acordar sus relaciones en cada época. A Séverine el amor le disminuía el erotismo, mientras que la inhibición del amor se lo producía. Pero es consciente que su libertinaje, como burguesa que es, ha llegado al fin. Las nuevas circunstancias físicas de su marido y los acontecimientos violentos sucedidos conducen su aventura al límite. A partir de ese momento tratará de regresar a un estado de pureza, de castidad, que el tiempo le impone y que se impone ella misma antes de que le llegue el otoño. Séverine ha entendido la imposibilidad de ir hasta el fondo de aquello que nos seduce, si tenemos en cuenta las desgracias que podrían resultar para el otro (varios muertos, su marido físicamente destruido) a partir del acuerdo incondicional con nuestros deseos. Porque no es una sádica que piense que el dolor de los demás siempre contará menos que su propio placer. Ella busca un erotismo blanco y blando, un erotismo fuera de la ley pero no contra la ley, un goce más allá de lo convencional, porque esa manera de ser forma parte de sí misma. Pero el crimen no le atañe, está fuera de ella. Así pues, cuando lo percibe se aleja, se enajena y regresa a la norma para convertirse no sólo en su fiel cumplidora sino también en su ejecutora. Los personajes revolucionarios de Buñuel siempre acaban siendo los más antirrevolucionarios. El erotismo se desarrolla al margen de la historia, pero la historia nunca lo ha marginado, pues forma parte de ella misma, como una excepción a la regla o como la regla de una excepción. Séverine se mueve entre la realidad y la ensoñación, pero el deseo es el mismo, cualquiera que sea el espacio donde se lleva a cabo.

39. CUANDO DESEAR ES NO QUERER MORIR— «Si has perdido la posesión de un mundo, / no te aflijas por eso, no es nada; / y si has ganado la posesión de un mundo, / no te regocijes, no es nada. / Pasan los dolores y placeres, / no te detengas ante el mundo, no es nada.» Es un poema del persa Anwari,

titulado «Soheili», que descubrí en el tomo segundo de *El mundo como voluntad de representación* de Schopenhauer. La juventud ha pasado, el amor ha pasado, las ilusiones han pasado, todo se ha conseguido y, sin embargo, estos personajes de Stanley Donen en *Dos en la carretera* no son felices. Su matrimonio ya lo ha alcanzado todo, pero ese todo también ha servido para la destrucción de la pareja. Joanna (Audrey Hepburn) y Mark (Albert Finney) odian su momento, que no es el de la plenitud sino el de la decadencia, pero saben, de todos modos, que les pertenece irrevocablemente, que no pueden huir de su bienestar y de sus riquezas para entregarse de nuevo a la juventud inestable. Están muertos y lo saben. Se miran al espejo y descubren una imagen separada de ellos mismos: la que tuvieron, la que tienen. Emprenden vidas por separado, pero el mal está dentro de ellos mismos y nadie los puede ayudar. La insatisfacción vital los angustia. Lo han comprado todo menos el tiempo. El tiempo se les escapa. El deseo, el sexo, el erotismo, la voluptuosidad, el amor, todo ha pasado por ambos cuerpos y ahora tendrían que experimentar la ternura ¿Qué es la ternura? Una bondad mutua. Pídeme lo que sea que pueda aplacar tu cuerpo, pero tampoco olvides que te deseo un poco, ligeramente, sin querer tomar nada enseguida.

A Joanna y a Mark les falta ternura y todo lo que buscan en los demás tampoco consigue dársela. Y los amantes y las amantes fracasan porque buscan en otros lo que no han descubierto en sí mismos o en su pareja. Barthes, reinterpretando a Nietzsche, decía: «¿Hay entre todos los seres humanos que amé un rasgo común, uno solo, por tenue que sea? ¿No es el enamorado, en realidad, sino un conquistador más difícil, que busca su tipo toda la vida? ¿En qué rincón del cuerpo adversario debo leer mi verdad?». Su tipo es Joanna. Su tipo es Mark. Pero con el paso del tiempo se niegan a reconocerlo. ¿Por qué? Porque buscan aquel cuerpo joven del que se enamoraron y no el cuerpo difunto con el cual conviven ahora. Difunto no porque haya muerto, sino porque lo han asesinado con el desdén y los desprecios. Joanna y Mark se desean perdurablemente en su juventud, pero no en su decrepitud. Preferirían arder a durar. El amor no sólo es el reconocimiento de la singularidad del otro, sino también de la del uno, de la propia. Cualquier acto de amor es una metáfora de una unión espiritual. ¿Dónde queda el espíritu de esta pareja



regida únicamente por el materialismo? Joanna ya no es joven, pero quiere verse reflejada en el rostro de un amante joven. Mark ya no es joven, pero quiere verse reflejado en el rostro de una amante joven. Gracián escribió que la novedad agrada porque varía: refresca el gusto y «se estima más una mediocridad nueva que un prodigio acostumbrado». Pero esos amantes olvidaron la historia, el pasado, y sólo les inquieta y les distrae el futuro. ¿Se puede vivir sin memoria? Joanna y Mark están todo el tiempo queriendo vivir el pasado como presente, tratando así de rejuvenecer. El presente es lo único que los desasosiega sin tener por qué, pues la muerte aún les queda lejana.

Joanna y Mark se refugian en la imaginación. Están separados — temporalmente— y no dejan de imaginarse al otro según satisfaga su placer o su dolor. Porque la imaginación es el territorio más extenso para el placer y el dolor, al igual que es la región de nuestros miedos y esperanzas y de todas las pasiones que están en conexión con ellas. Por eso, y a pesar de que no estén juntos, Joanna y Mark nunca están separados. Son referenciales, extienden su vida común en la del otro. El otro que los puede salvar de su afortunada desolación. En el soneto LXI, Shakespeare hace este comentario tan apropiado para mi texto: «Yo a ti te observo mientras tú despiertas / lejos de mí, mas de otros, ay, muy cerca». Los amores prolongan el envejecimiento, es decir, lo retrasan, pero no nos dispensan del final ineludible. Ellos viven otros amores ficticios para retrasar la decadencia del verdadero amor, que sin lugar a dudas es el suyo. Para amar hay que ser, hay que seguir existiendo, aunque, paradójicamente, el amor tiende él mismo hacia su propio no ser: la finitud. Joanna y Mark huyen de esta finitud con los elementos que tienen a su alcance. Y en esa huida individual se encuentran, se reencuentran y se reconocen, aunque se pensaban extranjeros. Pasión, amor, ternura. El amor es descubrirse muchas veces, es abrazarse a sí mismo en el otro, acariciarse deslizándose como entre dunas y, sobre todo, conversar, conversar para aplazar la finitud. En vez de filosofar para huir de la ignorancia, como decía Aristóteles, hablar para huir del temor. ¿El temor más poderoso que la ignorancia? ¿Joanna y Mark se ignoran, se temen o se desean? El deseo es lo más simple y humano. ¿Por qué, entonces, nuestros deseos nos resultan inconfesables? ¿Son inconfesables los deseos de Joanna y Mark? Deberían ponerlos en palabras y

no esconderlos, y no confesárselos a los amantes. ¿El lenguaje es capaz de abarcar todos nuestros deseos imaginados? Lo inconfesable del deseo es la imagen que nos hemos hecho de él. ¿Nosotros mismos somos deseos inconfesables? Nuestra caverna mental está repleta de secretos que ni nosotros mismos conocemos. Y el deseo nos impide detenernos ante el mundo. El deseo es la fuente energética de la vida. Si falta el deseo, comienzan los males. Nunca ceder este espacio. Nunca renunciar a la ingenua animalidad feliz, aquella de «tu pecho contra mi pecho» de Rimbaud, «cuando el bosque trémulo sangra mudo de amor». Todo se reduce, en suma, al deseo o a la ausencia de deseo, el resto es matiz. Desear es no querer morir. Joanna y Mark no pueden desprenderse el uno del otro a pesar de que lo quisieran, a pesar de que lo rehúyen. Les sucede lo mismo que a estos versos de Rumi procedentes de las *Rubayat* (Janés-Taherí): «Nunca de mi olfato tu perfume huye, / y nunca tu imagen de mis ojos huye. / Por ti noche y día muero de deseo. / El deseo sigue y la vida huye». Mundo, deseo, amor; nada se para, nada se detiene, todo huye. No desaprovechemos el tiempo: «Tu pecho contra mi pecho».

40. CUANDO EL AMOR TIENE ALAS — En el año 1889, un teniente del ejército sueco, el conde Sixten Sparre, y una acróbata danesa, Elvira Madigan, alias Hedvig Jensen (y cuyo nombre da título a la película de Bo Widerberg), se suicidan en un bosque de Dinamarca. Antes se habían escapado, dejando el primero a su mujer e hijos y la segunda a sus padres y al circo. Una acróbata es un ser con alas, y las alas marcan la diferencia entre una historia de amor mortal y otra inmortal. Platón, en *Fedro*, 252 c, dice: «Llaman, por cierto, a Eros alado los mortales, los inmortales Pteros, porque fuerza a criar alas». Sin que ellos lo sepan, Sixten y Elvira son semidioses, aunque la trapecista es más consciente del honor y de la carga que eso les va a traer. Lo dejan todo por el amor y se dejan conducir por el designio del dios que es dulce al comienzo y agrio al final. Como los dioses, tienen su propio idioma, en este caso las miradas, el silencio y esa música de Mozart que los acompañará en su huida hacia ninguna parte. «Muchas palabras han perdido sentido para mí y otras desconocidas han cobrado vida», dice Sixten. Eros provoca el deseo en los

humanos, pero Pteros es el deseo mismo. Sixten y Elvira ven la realidad de manera diferente, se bastan a sí mismos y todo lo demás les estorba. Y él, al dejar el ejército, se ha convertido en un desertor, en un pacifista que quiere compartir el amor con la naturaleza.

Elvira sigue practicando sus equilibrios, pero con las cuerdas de colgar la ropa que ella reafirma. Ella tiene alas, cría alas, y conserva las alas en plenitud, y esta capacidad que su amante no tiene la hace ser más fuerte y más consciente que él, a pesar de que su rostro bellísimo le da una apariencia de fragilidad. Elvira enamoró a Sixten, aunque él piense lo contrario para echarse la culpa de los males que este acontecimiento les está produciendo. Los enamorados han abandonado todas las formas de vida normal. Su única preocupación es la de estar el uno con el otro y todo lo demás no tiene la más mínima importancia. Ya lo escribió Platón, también en *Fedro* y en el mismo pasaje antes mencionado: «Olvida a madre, hermanos y amigos; a la ruina de su fortuna, ocasionada por su descuido, no le concede ninguna importancia, menospreciando todas las normas de conducta y todas las buenas maneras de que antes se vanagloriaba, y dispuesta a la esclavitud y a dormir donde se le permita, con tal de que sea lo más cerca posible del objeto de su deseo». Moral, buenas costumbres, orden, todo queda postergado frente al ensimismamiento del deseo y del amor. ¿Habría que huir de Eros y volver a la normalidad? Pero cuando se es la encarnación misma no se puede huir. Elvira lo sabe, porque ella ya tenía alas; a Sixten le están saliendo y por eso tiene sensaciones dolorosas y agradables, son sus alas que le están brotando, es el destino que le está naciendo sin que él pueda tomar decisión alguna. El amor cambia por completo a los amantes y les hace comenzar un tiempo nuevo que sólo es presente. Eros lo extingue todo y provoca una locura, y les hace crecer alas a las almas de los amantes. Eros es una invasión, una enfermedad que quema, asfixia, devora los sentidos y todos los órganos. Nadie lo puede combatir cuando se posesiona de sus «víctimas». El teniente Sixten ha sido derrotado por el dios alado. Algo inesperado. En una de las comidas campestres, una botella de vino se derrama sobre el mantel blanco y un cuchillo cae junto a una manzana (fue Safo quien comparó a una muchacha con una manzana) todavía sin mondar. Mal agüero. Se acaban de conocer y no

necesitan contarse nada. Elvira es una conocida artista que ha actuado en las ciudades más importantes de Europa, entre ellas Venecia, donde ha cruzado uno de los canales a la luz de las antorchas y con el sonido de una gran orquesta.

El teniente le pregunta a su amada si tienen derecho a ser tan felices, si se puede ser tan feliz: «¿Nos está permitido tener esto? Algún día podremos escoger nuestra forma de vida. Más de una. Cuando la gente admita que uno cambia». El teniente piensa que se han adelantado a su época, pero está equivocado, pues todos los amantes lo están en cualquier época, ya que el tiempo convencional no influye en ellos. La pareja vagabundea por un paisaje acorde con la belleza de su amor: lagos, ríos, dunas, el mar. «El amor no es tomar los ojos de otra persona para experimentar el mundo como lo ve y lo siente el ser amado. ¿No es eso el amor?» Sixten es el más teórico, pero a Elvira le sobran las teorías, sabe que con amor no se puede «untar el pan». Pero cuando la pasión ha prendido en los cuerpos ya es demasiado tarde para recomponer lo roto. Y si este amor es perseguido y castigado, sólo hay un camino para mantenerlo incólume. El teniente reúne pan, huevos, mantequilla y envuelve su pistola en la servilleta. Y lo coloca y dispone todo acorde en la cesta de mimbre que los acompaña. Elvira no sabe nada, pero lo presiente todo. Caminan y se cruzan con niños jugando en el campo. Ella desfallece y se sientan a comer. Él coge la pistola y le dice a la muchacha que no puede hacerlo, pero Elvira (que, como he dicho antes, es la más fuerte de ambos) le conmina a que lo haga, pues no tienen otra alternativa para salvar su amor. Él duda. Y ella se pone a perseguir mariposas. Entonces suena un tiro e, inmediatamente después, otro. El deseo, la pasión, es un instante sin escapatoria. ¿Quién no hubiera huido con Elvira Madigan? Crear alas, alimentar alas, nunca cortarlas. ¡Qué mejor morir contemplando semejante rostro angelical! Helena no murió en Troya, sigue viviendo en cada generación y en cada uno de nosotros. Por tanto, con permiso de Homero: «No es extraño que aún los hombres / del siglo XXI / por una mujer tal sigan padeciendo / duraderos dolores».

41. CUANDO EL AMOR NO ES CULPABLE DEL DESTINO— El oráculo de Delfos (y Apolo a través suyo) previno al rey Layo de Tebas que si tenía un hijo éste lo mataría y se casaría con su madre. A pesar de todo, Yocasta dio a luz a un niño. Y Layo le hizo perforar los tobillos y que lo abandonaran a las alimañas en el monte Citerón. Pero al poco tiempo lo encontraron unos pastores de Corinto y se lo entregaron a su rey. Y Mérope, la reina, como no tenía hijos, lo adoptó como tal. Debido a las heridas de sus pies, le pusieron el nombre de Oidípous; es decir, el que tiene los pies hinchados. Durante su juventud, un borracho le gritó que era un bastardo. Sus padres adoptivos trataron de calmarlo, pero él decidió peregrinar al oráculo de Delfos para preguntarle. Y la respuesta fue la misma que años antes le había dado al rey Layo. Equivocadamente, Edipo no regresó nunca a Corinto. Y en un cruce de caminos por la Fócide se encontró con Layo y unos soldados que lo acompañaban a Delfos, con quienes se entabló una disputa por la prioridad en el paso. Edipo mató a los soldados y a su propio padre, sin saber que lo era. Y, tras caminar sin rumbo, llegó a Tebas, desentrañó los enigmas de la Esfinge y liberó a la ciudad del monstruo. Los habitantes, en agradecimiento, le ofrecieron el trono vacío. Edipo lo aceptó y se casó con Yocasta (su madre). Y de este matrimonio nacieron dos hijos (Eteocles y Polinices) y dos hijas (Antígona e Ismene).

Años después, la peste arrasa Tebas. Consultado al dios por qué este mal, Apolo exige a través del oráculo de Delfos que se castigue al asesino de Layo. Tiresias, un adivino ciego, acusa a Edipo, que al principio cree que es una conspiración contra él, pero las pruebas son cada vez más evidentes. La verdad le da la espalda. Yocasta se ahorca y Edipo se arranca los ojos. Sus dos hijos echan a su padre de la ciudad y él los maldice. Se convierte en un mendigo, al que acompaña su hija Antígona, y finalmente consigue cierta paz en el Ática, en el bosque sagrado de las Euménides, en Colono. Allí muere y allí recibe culto. Pero también hay otros finales, como por ejemplo que fue muerto en Tebas y enterrado allí.

Aparte del exotismo antropológico marroquí, Pasolini es bastante fiel a la leyenda o cuento popular, así como a la tragedia de Sófocles. El *Edipo rey* de Pasolini, en el fondo, es muy didáctica y muy políticamente incorrecta (como

lo era él mismo) con su tiempo. La obra de Sófocles, *Edipo rey* (428 a. C.), nos relata el espantoso descubrimiento, mientras que en su continuación, *Edipo en Colono* (406 a. C.), muestra cómo la vida del desgraciado personaje desaparece en el exilio. Sófocles centra la acción en Tebas y en los siguientes personajes: Edipo, un sacerdote, Creonte (hermano de Yocasta y tío suyo), Tiresias, Yocasta, un mensajero, un servidor de Layo (el encargado de abandonar al niño y luego el único testigo del asesinato del rey por parte de su hijo), otro mensajero y el coro de los ancianos tebanos. Tras vencer a la Esfinge, Edipo ya es el rey. Han pasado años felices. Se ha casado con Yocasta y tienen cuatro hijos.

Creonte es un buen colaborador y a Tiresias se le respeta. Pero, de repente, la peste asola la ciudad. Creonte es enviado a preguntarle a la Sibila y Apolo dice a través de ella que el asesino de Layo se encuentra en la propia Tebas y que hay que castigarlo. Entonces Edipo le pregunta a Creonte: «¿Dónde será encontrada esta huella, de difícil rastreo, de la antigua culpa?».

Edipo inicia una investigación para buscar a testigos. Pero todos insisten en que se hable con Tiresias. El ciego adivino se resiste a contar lo que sabe: «Yo ni a mí mismo ni a ti causaré dolor. ¿Por qué esto inútilmente preguntas? Pues por mí no podrías averiguarlo». Discuten y Edipo llega incluso a afirmar que todo lo maquinó el viejo con otras ayudas; evidentemente, está pensando en su tío-cuñado. Tiresias, molesto y humillado, proclama: «... Porque tú eres el impío mancilloso de esta tierra». Entonces se desencadena el desastre y Tiresias afirma nuevamente: «Tú eres el asesino del hombre, del que buscas encontrar». Y más adelante el adivino añade: «Tienes la relación más vergonzosa, y que no ves en qué punto de tu mal te encuentras». Edipo no se conforma e insiste en el asunto de la conspiración, tanto que Creonte le dice a su hermana la reina que Edipo quiere o matarlo o expulsarlo de la tierra de Tebas. La solución puede tenerla el servidor que dejó al niño abandonado y presencié la disputa causante de la muerte del rey Layo. Yocasta le comenta a Edipo que este criado le pidió permiso para irse de la corte a vivir en el campo, lejos de la ciudad. Mientras tanto, un mensajero informa de la muerte de Pólipo, el rey de Corinto, y de la entronización de su hijo Edipo. Yocasta trata de consolar a su cónyuge, pues no hay una presunción clara de nada, y

añade: «Tú no temas los esponsales con la madre, pues ya muchos de entre los mortales, también en sueños, con la madre se unieron. Sin embargo, para quien estas cosas nada son, soporta más fácilmente la vida». Pero Edipo dice tenerle miedo a tanta fatalidad. Al mensajero de Corinto le comenta que nunca volvió a la ciudad, que ni siquiera quiso ver a sus padres por temor al oráculo de la Sibila. Y el mensajero le responde que, con la muerte natural del rey, queda libre de su temor. Además, le confirma que no era su padre natural.

Edipo se emociona por el cuidado y el afecto que Pólipo y Mérope pusieron en su cuidado y educación. El mensajero lo sabe porque fue él quien lo recogió, recién nacido, en el Citerón. Y a través suyo localizan al sirviente que cumplió las órdenes de Layo. Pero quien le entregó el niño no fue el rey, sino la reina (su madre y ahora esposa). «Por temor, ciertamente, de funestos augurios», aclara el sirviente. Y añade que no lo abandonó a la muerte segura por compasión. Ya está todo claro. Yocasta se suicida ahorcándose y Edipo se ciega. Y la descripción de ambos acontecimientos es tremenda, tanto en Sófocles como en Pasolini. Edipo piensa en todos los castigos posibles para perder la memoria de su mal y tiene una muestra de su buen fondo cuando, en medio de semejantes sucesos, se acuerda del futuro de sus hijos. Le encomienda a sus infantes a Creonte, pero sobre todo a sus hijas: «A las dos por mí cuídalas». Edipo les solicita a las muchachas que se le acerquen para despedirse de ellas y les pide perdón. Y al final parte como un héroe derrotado.

Sófocles retrata a su personaje como a un hombre de bien al que los dioses le han impuesto un destino que no se merece, pero que tiene que cumplir. Él trata de evitar el mal, los daños que el mal provoca, pero qué puede hacer un hombre contra los dioses. Edipo es un buen gobernante, un buen esposo y un buen padre, e incluso ha sido un buen hijo de sus padres adoptivos, a los cuales dejó de ver creyendo que ellos eran los designados por el oráculo. Yocasta lo ama, y él a ella, pero no se puede hacer nada sobre lo escrito de antemano. Casarse con la madre es una de las prohibiciones del amor. El amor a quien ha dado la vida está muy por encima del simple amor. El amor carnal conduce a la muerte, pero el amor de quien da la vida solo conduce a la vida. Aquí se rompe esta norma, pero es que tanto Yocasta como Edipo desconocen

sus antecedentes y viven sus vidas en dos planos diferentes que luego, inesperadamente, se juntan para provocar todo el mal que los dioses han preparado caprichosamente. Porque los dioses se divierten con la vida de los seres humanos y la condicionan hasta límites tan insospechados como éstos. Aquel que desentrañaba los enigmas, aquel hombre poderoso que cuidaba de su familia y de sus súbditos, ahora ciego, pobre y desamparado, sale de la ciudad en la que reinó camino del exilio.

Pasolini es muy fiel a todo eso, pero él es un hombre del siglo XX y no de un siglo anterior a Cristo. Desde entonces, Edipo ha sido interpretado, reescrito (Séneca, Corneille, Voltaire, Gide, Cocteau, etc.), musicado (en todos los estilos) y adaptado cinematográficamente. Y desde entonces Edipo ha sido un santo patrón del psicoanálisis, sobre todo freudiano. A diferencia de Sófocles, Pasolini pasea a su personaje por un sinfín de exteriores y, respetando muchos de los diálogos del trágico griego, varía otros a la luz de las nuevas interpretaciones más contemporáneas, con las que él está más de acuerdo. A diferencia de Sófocles, por ejemplo, Pasolini no cree en los dioses. Pero sí en los males que producen el totalitarismo y el capitalismo, y por eso hace regresar a su personaje al mundo contemporáneo y lo pasea por las fábricas y la geografía y el paisaje industrial. Él sitúa el nacimiento de su protagonista años antes de la introducción del fascismo en la vida política italiana y mundial. Y el padre del Edipo de Pasolini es un militar que, mirando a su hijo en la cuna, le dice: «Vienes aquí para ocupar mi puesto en el mundo y reducirme a la nada y robarme todo lo que tengo. Y lo primero que me vas a robar es a ella, a la mujer a la que amo, pues ya me estás robando su amor». El padre ve a su hijo como un competidor sexual y los malos tratos a los que someterá al niño influirán en su futuro. Pero esta visión freudiana está lejos del sentido de Sófocles, Séneca y otros grandes autores. El militar y la madre se van a bailar y dejan solo al niño, que llora inconsolable porque tiene miedo a la oscuridad y a la soledad. Y a partir de aquí los personajes regresan al pasado, a la historia del verdadero «hijo de la Fortuna». El encuentro con su padre, en un cruce de caminos, y la pelea que se desencadena con la escolta, se produce por las palabras altivas, soberbias e insultantes que Layo lanza contra una persona que no ha hecho mal a nadie y va por su camino. Edipo se



revuelve contra el poder autoritario. De hecho, cuando él lo obtenga no será tan tirano. Y su propio juicio (él no sabe que está siendo juez y parte del mismo) es público. Y esto lo remarca Pasolini. Podía haberse ocultado, podía haberse evadido de él, o llevarlo a cabo de otra manera, pero, sin embargo, para ser justo avanza hacia su propio abismo.

Edipo le dice a Tiresias que le gustaría, como a él, cantar lo que está más allá del destino. Porque, para Pasolini, no sólo vence a la Esfinge con la razón, como en Sófocles, sino que también la destruye físicamente. Hegel ya había escrito que la Esfinge muere cuando se define al hombre en el pensamiento griego. Al destruir a la Esfinge (en el film, nunca en la obra de Sófocles), ésta se dirige a Edipo de la siguiente manera: «El abismo al que tú me arrojas está dentro de ti». Él no lucha contra los demás sino contra sí mismo, porque es un sí mismo que se desconoce. ¿Es suficiente el conocimiento? ¿Es suficiente la democracia en medio de las injusticias? En la película, la violencia es un elemento clave para derrocar al poder injusto. Pero quien cree ejercerlo legítimamente es víctima de él. La Esfinge, que tiene voz masculina, le pregunta cuál es su enigma y Edipo le responde que no lo sabe ni quiere saberlo. El resto del film sigue aconteciendo tal cual la tragedia. Pero en la película, cuando Creonte regresa de su visita a Apolo, a su oráculo, comenta una de las cosas que le dijo: «Aquello que no se desea saber no existe, pero lo que se desea saber existe». Y Edipo, aunque lo teme y lo lleva temiendo desde niño, lo desea. Las disputas con Creonte y con Tiresias son las mismas en la tragedia y en el film, igual que el desenlace una vez aparecen el mensajero de Corinto (el que lo recogió de niño y lo salvó), con la nueva de la muerte de su padre el rey y su nombramiento como heredero, y el sirviente de Layo, que lo abandonó a petición del padre y la madre. En la cinta de Pasolini, los hijos no aparecen. Aunque sí el amor que mantienen Yocasta y Edipo, la felicidad que han tenido durante todos esos años de vida en común. Kant escribió que el hombre es libre y, sin embargo, no existe la libertad; que todo es, conforme a las leyes de la naturaleza, necesario. Así pues, aunque exista la capacidad de decidir, las acciones del hombre están sometidas a una estricta causalidad.

Edipo regresa al mundo burgués acomodado de los años sesenta en los que

se rueda la película. Y regresa con su propia carga más la de Marx y la de Freud. Va acompañado de aquel mensajero de Tebas que le regaló una flauta para que le hiciera compañía. Y vuelve a los lugares de la infancia, a la casa donde nació y donde vio la mirada asesina del padre militar. Porque el mundo, la historia del mundo, por muy antigua que sea, se puede leer siempre contemporáneamente: Grecia, Italia, Marruecos, todos los lugares y todos los seres humanos padecemos el designio de los dioses, el destino antiguo, o bien el poder totalitario de nuestro mundo contemporáneo. Los mitos son universales e intemporales se cuenten de la manera que se cuenten. La antigua Tebas o la Bolonia del final de la Primera Guerra Mundial y el comienzo del fascismo, que traerá persecuciones, guerras y desolaciones trágicas. El padre militar, el Layo contemporáneo, es un autoritario oficial del ejército fascista italiano. Un padre que sólo quiere ser amante. Sí, las madres quieren más a los hijos que a los padres, pero ese amor está ajeno a los deseos, a los egoísmos. Y Yocasta se suicida, quizás, porque nunca podría quererlo más a él como hijo que como marido. Dos amores diferentes, distintos e incompatibles por los excesos que ambos provocan. Edipo acaba viendo sin poder ver, y acaba sabiendo sin que este saber lo libre de su fracaso, de su destrucción, de su infelicidad, de su vergüenza. ¿Cometieron incesto Yocasta y Edipo? No se puede cometer lo que se desconoce, pero ese acto es precisamente el que nadie les va a perdonar. Porque el incesto está incluso por encima del asesinato del padre.

En su libro *Herba aquí ou acolá*, Álvaro Cunqueiro escribió este muy significativo poema titulado («Yo soy Edipo»):

No sabía que lo fuera  
hasta que no maté a mi padre  
y me acosté con mi madre. Un hombre  
marcado para siempre por un destino fatal  
como un potro en el cerco con el hierro, para siempre.  
Mi padre apareció a un tiempo  
por los cuatro caminos de la encrucijada.  
Me miró —hay miradas como murciélagos  
que van y vienen, raudas. Escupió en la mano de la lanza  
y vino contra mí. Él mismo

se adentró en mi hierro. Estaba escrito.

Le acerté a la Esfinge su decir secreto  
y me casé con mi madre. Cuando la dejaba preñada  
acordábase de un niño que tuviera  
y que lo arrancaron cuando todavía no lo viera sonreír.  
Lo iban a matar en el monte, o arrojarlo a las fieras.  
Aquella bolita de manteca,  
aquel pelito oscuro, aquellas manecitas inquietas  
era yo, vuelto a la madre como hombre,  
y a la corona de Tebas como asesino.

Yo soy Edipo. Si estudiáis bien este suceso,  
un inocente. Ahora viejo y cansado me echo  
en las tinieblas, que me arropan  
como una madre arropa a su niño.

En *Ifigenia en Áulide*, Eurípides confiesa: «Te envidio viejo. Envidio a cualquier hombre que recorre hasta el fin una vida sin peligros, desconocida y sin fama. A los que ocupan cargos de honor los envidio menos». Edipo camino de Colona, de los gulags y los campos de concentración. No hay dioses, pero otros han ocupado sus puestos, como bien lo experimentó Pasolini.

42. CUANDO EL AMOR AMA INCLUSO A QUIEN NO SE LO MERECE— «Si comprendo lo que has callado, callaré lo que no comprenda.» Los largos silencios y las penetrantes miradas entre Charles (Michel Bouquet) y Hélène (una deslumbrante Stéphane Audran en la estela de Kim Novak en *Vértigo*), nos hacen imaginar esta posible reflexión, este posible diálogo interior que el matrimonio mantiene cuando el marido conoce la infidelidad de su esposa con el escritor Victor Pegala (Maurice Ronet) y ella comienza a sospechar el resultado sangriento de la misma. En una de las maderas de la torre de Montaigne está escrita esta frase de Eurípides: «Nunca digas que el matrimonio trae más alegrías que lágrimas». Ni Charles ni Hélène van a confesar su secreto, que ya no lo es porque ambos lo saben, sino que lo comparten en esa mudez cómplice que la policía tratará de desentrañar. «¿Qué

hacer, si soy tu esclavo, que no sea / cumplir con tu deseo a todas horas», dice Shakespeare en uno de sus sonetos. Charles es esclavo del amor por su mujer, una mujer bellísima, buena esposa, buena madre y hasta buena nuera, pues se desvive con la suegra, pero desocupada mentalmente y frágil por querer encontrarle más sentido a su vida de burguesa bien acomodada y rutinariamente feliz. La crisis de la pareja, también sexual, se simboliza en los planos en que se ve a Charles metido en la cama y a Hélène, voluptuosa, encima de la misma, como ya les sucedía a las dos protagonistas —una relación homosexual— en el final de *Las ciervas*. En *La mujer infiel*, de Claude Chabrol, Charles aún tiene idealizada la fidelidad. La cultura individualista y hedonista no ha conseguido devaluar todavía, en pleno siglo XXI, el ideal de la fidelidad. Aunque hoy a las infidelidades de toda la vida se le añade la online, la infidelidad siempre ha funcionado como un respiro necesario. En nuestra época crece la desculpabilización y la minorización de la culpa, pero la infidelidad no ha sido superada. Las mujeres también piden el derecho a ser infieles, y la relación con la infidelidad lleva incluso la huella de la igualdad democrática. Pero no es cierto, ya que la infidelidad todavía se mantiene firme como delito interior.

¿Por qué Charles sospecha de la fidelidad de Hélène y confía esa investigación a un detective privado que acaba confirmándola? Charles lo comprobará bajo la lluvia en los alrededores del domicilio del amante (27, rue du Bois de Boulogne, París) en un día tan tormentoso como sus propios sentimientos. ¿Por qué Charles se ve incapaz de seguir demostrándole tanto afecto a Hélène? No porque no lo tenga, que le sobra, sino porque no sabe cómo llevarlo a cabo. Los celos son el primer paso. Y él los tiene a causa de un amor desmedido. Los celos, por lo general, son fieles compañeros del amor y se confunden con él. Pero también son un amor posesivo, egoísta e intransigente, y manifiestan una pasión que la serenidad rechaza. Los celos pueden matar y Charles mata en un arrebato de locura al ver el lecho de los amantes, revuelto por sus últimas convulsiones, y al comprobar que un regalo que Hélène le había hecho a él —un gran mechero— ahora está en manos del amante furtivo.

Hasta entonces la conversación entre ambos hombres en el apartamento de

Victor había sido amistosa, respetuosa, razonable e incluso cómplice. Victor, sorprendido por la visita del marido, le pregunta irónicamente si es que quiere ver el apartamento por «perversión». Nada más alejado de los sentimientos de Charles, que inmediatamente se da cuenta de que su interlocutor sabe muchas cosas de él e incluso conoce deseos de su mujer desconocidos, hasta entonces, para él mismo. Charles mata irracionalmente a un competidor y se desprende así de su ser animal, primitivo. Pero el sacrificado no es Victor, sino él mismo. Y finalmente descubre que sólo un acto de semejantes magnitudes, rotundo y definitivo, será la más alta expresión de amor hacia su esposa, quien se da cuenta finalmente de que el crimen cometido por el marido, a instancias de su provocación, es un gran acto de amor, el mayor favor que se le podía pedir.

Cuando ambos asumen ya el desenlace final, Charles se despide diciéndole que la ama «con locura». Y Hélène, instantes después, le replica que lo ama, pero la locura sólo es de él, pues él es el reo que va a cumplir la pena que ella le impuso por su conducta. «Vivir para ti, vivir para ti hasta morir por ello, incluida la muerte», parece que le está diciendo Charles mientras la mira en la distancia antes de ser detenido por la policía. El todo o nada, ahí está el sacrificio desmesurado, el ultimátum irracional y primitivo por excelencia. Charles se inmola por Hélène, pues ya sólo vive para ella, y lo hace con todas las consecuencias, sin reservas, sin reproches y sin tristezas. Es más, con cierta satisfacción y alegría. Se lo sacrifica todo al ofrecerle su propia vida, ya no hay nada más que entregar, y eso implica el consentimiento tácito de morir por esa persona, e incluso en su lugar, si ésta es condición para su supervivencia. Amar contra toda razón. Amar porque amo. Amar incluso a quien no se lo merece. Amar incluso a quien dudó de nuestro amor. No hay por qué, sólo piedad con uno mismo. Sólo Hélène puede juzgar a Charles, ningún tribunal tiene ya jurisdicción sobre él.

*La mujer infiel*, de Claude Chabrol, de 1969 tuvo un *remake* en el 2002 dirigido por Adrian Lyne e interpretado, también magníficamente, por Richard Gere, Diane Lane y Olivier Martínez. El guion del propio Chabrol fue retocado y readaptado por Alvin Sargent y William Broyles. Pero el film del

director de *Atracción fatal* o *Una proposición indecente* carece de la psicología, la tensión, la intensidad, el ritmo y el arte del maestro francés. Tanto es así que, incluso el final, tergiversa todo el sentido de la obra original. En *Infiel* el homicida puede librarse de su pena, pues no existe aún nadie que lo incrimine, y él mismo se acerca a una comisaría y se queda encerrado en su coche pendiente de tomar esa decisión. Así acaba el film norteamericano, incompatible con los sentimientos y las reflexiones de su original, *La mujer infiel*, una cinta casi perfecta, naturalista y abstracta a la vez, en que la razón y lo irracional de los sentimientos se confunden permanentemente.

43. CUANDO EL AMOR ES LA ÚNICA FE— Louis, un rico cultivador de tabaco de la colonia francesa de Reunión, emprende un camino de perdición tras casarse equivocadamente con Marion, una asesina que ha suplantado en el viaje en barco a Julie Roussel, a quien Louis sólo conocía a través de un anuncio en un periódico. Al desaparecer la impostora con gran parte de su fortuna, Louis emprende su búsqueda por Francia. Primero la odia y luego la ama con la misma desesperación. Sin embargo, Marion lo desprecia. Después de arruinarse por ella, asesinar al detective que él mismo contrató y huir, Louis es envenenado por Marion con un matarratas que va dosificando en el café que le sirve. Él se siente enfermo en la cabaña, en medio de la nieve, donde se han refugiado. Y, mientras él permanece en la cama, Marion entra y sale intentando huir sin conseguirlo. Pero Louis se da cuenta de lo que ella le está haciendo al ver una tira ilustrada de Blancanieves en un viejo periódico. Entonces, ya al final del film de Truffaut, se desarrolla una conversación de las más memorables que he escuchado en la gran pantalla:

Marion: «Bébetelo, querido, te pondrás mejor».

Louis: «Llévalo hasta arriba. Sé lo que estás haciendo y lo acepto. No lamento haberte conocido. ¡No! Ni haber matado a un hombre por ti. No lamento quererte. No lamento nada. Sólo que ahora eso me hace mucho daño en el vientre. Me quema por todas partes. Querría que fuera rápido. Muy rápido. ¡Llévalo!».

Marion: «Lo sabías todo y te lo dejabas hacer. Me avergüenzo. Soy indigna de ser amada así, pero no es demasiado tarde, te cuidaré. ¡Vivirás! Nos iremos lejos de aquí los dos juntos. Tengo fuerza para ambos y tú vivirás. Nadie te separará de mí. Te amo,

Louis. Te amo. Quizás no me creas, pero hay cosas increíbles que son verdad. Valor, amor mío, nos marcharemos lejos de aquí y estaremos siempre juntos si me quieres todavía».

Louis: «Lo único que quiero es a ti. Nada más a ti, tal como eres. Vamos, no llores. He sido tu felicidad, no tus lágrimas».

Marion: «Descubro el amor, Louis, y me duele. ¿Eso hace daño? ¿Es eso el amor? ¿El amor hace daño?».

Louis: «Sí, hace daño».

Se van de la casa y, ya a unos metros de distancia, vuelven la vista atrás como para despedirse de aquel lugar donde por fin se han conocido y descubierto.

Marion: «Me gusta esta cabaña».

Louis: «Eres tan hermosa. Mirarte es un sufrimiento».

Marion: «No obstante, ayer dijiste que era un gozo».

Louis: «Es un gozo y un sufrimiento».

Marion: «Te quiero».

Louis: «Te creo».

Y ambos caminan por la nieve, de espaldas a la cámara, agarrados de la mano y con rumbo desconocido. Así acaba *La sirena del Mississippi* de François Truffaut.

Fue Safo quien ya habló primero de Eros como de algo dulce y amargo, de placer y dolor al mismo tiempo. Por lo general, algo cálido, que quema; o algo gélido, helado, como en Sófocles (*Los amantes de Aquiles*), que también quema. Amor (Louis) y odio (Marion). «Si me amas, me odias, y si me odias, me amas; / así que si no me odias, querida, ¡no me ames!», dice Niarco en la *Antología palatina* (XI, 252). Cátulo, en el epigrama 85, insiste: «Odio y amo. Quizás te preguntes por qué lo hago. / No lo sé, pero siento que es así y me torturo». Louis y Marion se aman y se odian, y así su relación les va durando. ¿Qué habrá pasado después de «Te quiero» y «Te creo»? ¿La fe es capaz de salvar el amor? «Eres tan hermosa. Mirarte es un sufrimiento.» Pero la belleza también es destructora cuando sólo se recrea en sí misma. Marion es una mujer sin formación a la que sólo le interesa el dinero para gastarlo en cosas superfluas. Pero Louis la quiere así, le basta así y le ha demostrado el mayor

afecto que se le puede tener a alguien, morir por ella y a sus manos. ¿Marion ha descubierto el amor porque no ha encontrado otra salida? A estas alturas (la película es de 1969), sólo Louis lo sabe. ¿Habrán envejecido juntos? El amor es un instante y el resto qué más da.

Dulce y amargo. Placer y dolor. Miel amarga. Dulce herida. Frío intenso y calor agobiante. Eros es amigo y enemigo a la vez. Ayudó a Louis a encontrar el amor, pero a cambio le destruyó su fortuna y lo dejó en la indigencia. El amor lo exige todo y a veces es cruel. El deseo y la belleza debilitan el cuerpo y la mente. Como una tortura, calificó Simone de Beauvoir a Eros en *El segundo sexo*. Y Jean-Paul Sartre, en *El ser y la nada*, dijo de él que era una estafa y una frustración. Y aun así Louis está dispuesto a morir por Marion. ¿El que ama es más fuerte, vale más? Nietzsche estaba convencido de que sí, de que el que ama es más fuerte. Y yo también lo creo. Louis, incluso dejándose matar, no se curaría de su amor porque asumió su papel. Y Marion es la amada-amante que «descubre» el deseo por el amado, aunque también siente prevención hacia él por el dolor que pueda causarle. Necesita que la escuche y no ser destruida por esa pasión del otro. Necesitan que el ser imaginario que se han construido, el uno del otro, se funda con lo real, y por eso salen de esa cabaña a la naturaleza. Placer y dolor. Louis está dispuesto a morir, a dejarse matar, e incita a su asesina a que lo haga, pero en el fondo de su corazón espera que ese sufrimiento no sea mortal, que sea reversible. Eros ama los conflictos y se deleita en sus resultados paradójicos: en un solo instante alguien que está matando a otro le confiesa que lo ama y se arrepiente. ¿Cómo describir el amor? ¡Quién lo sabe! Y el que lo intenta no tiene tiempo para amar. El amor es sólo para amar, hiele o queme. Aristóteles decía que todos los hombres (los seres humanos) por naturaleza desean saber. Es cierto, pero no todo se sabe. Y conocer el origen del amor sería como conocer el origen de la vida y de la muerte, el por qué de una y otra. Barthes nos dice que el amante mira al ahora y al luego con ojo calculador y el corazón en zozobra, ¡cómo le gustaría controlar el tiempo!; sin embargo, el tiempo lo controla a él. Louis ha esperado hasta lo indecible, pero el que ama debe ser paciente. Y Marion no sabe nada, hasta entonces ha sido un hermoso diamante sin pulir. Aprende de Louis y, por imitación, lo compensa.



«No es extraño que troyanos y aqueos, / de buenas grebas, / por una mujer tal estén padeciendo /duraderos dolores» (*Iliada*, III, 156-157). Cada época, cada tiempo, tiene a su Helena, y ¡ay de aquel que se cruce con ella! Sin saberlo, Louis repite estos versos de Homero a su manera: «Eres tan hermosa. Mirarte es un sufrimiento». Pero ¿quién no estaría dispuesto a sufrir? ¿Quizás Sartre? ¡Qué gran mentiroso! Claro que hay que huir de Eros, del amor, pero como en el epigrama de Arquias, qué «inútil brega». ¿Acaso se puede huir de la vida para entregarnos gratuitamente en manos de la muerte? «Te quiero», «Te creo.» ¿Qué agnóstico o qué ateo podría negarse a tener fe en Marion?

44. CUANDO SÓLO EL AMOR DA COBIJO— «El pueblo mejor dotado de la antigüedad vislumbró la existencia de un poder superior a los dioses —la Moira—, y sospechó que estos mismos tenían marcados sus destino», escribe Sigmund Freud en *El porvenir de una ilusión*. Heron y Claudia, en *Paseo por el amor y la muerte*, de John Huston, no habían nacido cuando empezó la guerra de los cien años (que en realidad duró 116, entre enero de 1337 y octubre de 1453, hasta que los ingleses se retiraron finalmente de tierras francesas) y tampoco vivieron lo suficiente para ver su fin. Heron (Assaf Dayan), estudiante en la Universidad de París, abandona la ciudad sitiada harto de la guerra. Su intención es encontrar el mar y dirigirse a Inglaterra, Irlanda o Escocia, donde está seguro de hallar la libertad. Pero en el camino descubrirá el amor, no conocerá el mar y la muerte hará compañía a los amantes. «El invierno había sido muy frío. En las aulas de la universidad las respiraciones se hacían visibles y la tinta era hielo negro en los tinteros. Un día, mientras el profesor soltaba su discurso, un compañero me dio un codazo y susurró: “Mira, la nieve se ha hecho lluvia”. Salí de la clase y paré un momento para sentir la lluvia en la cara. Después, emprendí mi camino dejando atrás París, hacia el mar. La nieve se había fundido. Bajo ella, ya era primavera. La primavera, que lo envolvió todo. La primavera, que llegó para quedarse.» Es la voz en off de Heron mientras camina campo a través. Pero la apacibilidad de los primeros kilómetros recorridos se convierte de repente en un paisaje de muerte y desolación. Caballos y caballeros destrozados por la

batalla. Es el imperio de la anarquía, soldados indignos y corruptos junto a campesinos deseosos de venganzas postergadas. Ya hay más muertos que hombres vivos y Heron intercede, ante un grupo de militares, por un viejo campesino al que están a punto de ejecutar sin motivo alguno: «Éste es el único hombre que he visto desde que dejé la ciudad. No podéis matarlo. Es parte de la tierra, como los árboles y los ríos. Si muere, esto será un desierto». Heron es la razón y la búsqueda de la concordia frente a la violencia, la irracionalidad y la brutalidad de una guerra generalizada.

Durante este ir y venir, se encuentra a una joven que carga carbón y entona una canción. Él le pide cobijo y ella le contesta con esta premonición: «Que sepas que ninguna casa te da cobijo. Eso sólo lo hace el amor. Pero, como dura muy poco, refúgiate en él mientras puedas». Lo acogen en el castillo de Dammartin y lo recibe el señor. Heron de Foix se presenta como estudiante en París. El señor le habla en latín y Heron le contesta con toda naturalidad, y así el dueño de la fortaleza comprueba la veracidad de lo que dice. El invitado le narra al anfitrión el triste panorama de París, con los muertos tirados por las calles y desenterrados por los lobos hambrientos. El señor se queja de la sed de muerte que hay en el mundo y Heron le da la razón y le cuenta que él va camino de dejar todo eso. El anfitrión no quiere decepcionarlo, pero sus gestos son muy significativos.

Heron duerme sobre un banco de piedra en un pasillo del castillo. Al despertar, Claudia de Saint-Jean, hija de su benefactor, lo observa desde un bello balcón románico. Pero ni siquiera esa visión celestial lo aparta de su camino. Fuera del castillo, Heron se sienta sobre un prado para escribir en su diario. Entonces Claudia (Anjelica Huston) se le aparece acompañada de su perro. Hablan y Heron le dice que va camino del mar. Ninguno de los dos lo conoce. Él lo define como «una llanura brillante de aguas meciéndose lentamente. Los barcos la recorren». Y Claudia le informa de que sabe leer y escribir. Conoce muy bien el *Romance de la Rosa* y la *Canción de Roland*. Ambos coinciden en su gusto por la poesía. Él acababa de anotar en su cuaderno los siguientes versos: «Como un hombre que en el camino, / anhela un pozo en su jardín / y tropieza para hallar a sus pies / un río de aguas cristalinas. / Así desperté a la luz de la mañana / en la oscuridad del misterio /

viendo un rostro de tal belleza, / que plantó estrellas en mi camino». Heron le regala el poema a Claudia. En aquellos tiempos, toda una declaración de amor. Y Claudia dice que rezará por él y acepta ser su dama protectora de los caminos. Le regala su chal azul y Heron se lo cruza al cuello. Lorenzo el Magnífico decía que el amor era un apetito de belleza, que del amor nacían deseos, pensamientos, voliciones y diversos actos que presuponían la existencia del mismo. En medio de tanta barbarie, el amor se convierte en una ilusión óptica y en un espejismo. A veces se equivoca, pero, como en este caso, no tantas como parece.

Por el camino se encuentra con un peregrino que le quiere vender recuerdos falsos de Cristo y le ofrece llevarlo a Tierra Santa. Le presenta a un sacerdote y a un grupo de hombres que regresan allá. Heron se embarca con ellos. Confía en la religión, y confía en la divinidad, que cree puede compensar los defectos y los daños de la civilización, precaver los sufrimientos que los hombres se causan los unos a los otros en la vida en común y velar por el cumplimiento de los preceptos culturales, tan mal seguidos por los seres humanos. A estos mismos mandamientos (por ejemplo, no matar) se les atribuye un origen divino, situándolos por encima de la sociedad humana y extendiéndolos al acontecer natural y universal. Pero aquellas gentes son unos fanáticos religiosos, tan asesinos como los demás. Sólo ven lujuria en el amor y desprecian la libertad frente a la fe. Están contra los principios básicos del estudiante de París: razón-paz-amor-libertad. Toda una ideología revolucionaria para esos tiempos. Aquellas gentes no aman, ni ensalzan la vida, sino la muerte, otra muerte inventada. «Pensaba que buscabais la libertad, pero sois esclavos», les grita Heron mientras se arroja a las aguas liberadoras.

Unos titiriteros están representando la lucha entre los caballeros y los campesinos. Es de noche. Oye el rumor del mar, lo huele, pero no lo ve porque las altas dunas se lo tapan. Mientras las escala, una mujer del grupo se le ofrece: «La arena aún está caliente. Al mar siempre lo tendrás ahí. Pero a mí, no». Heron aplaza la visión del mar y, por tanto, de la libertad, y se queda jugueteando con esta mujer (¿la muerte misma en una de sus muchas metamorfosis?). La promiscua mujer solo le pide que le dé el chal. Sexo en

lugar de amor cortés. Heron se niega y le explica los motivos. Ella, entonces, le comunica la destrucción del castillo de su amada. Y Heron deja atrás el mar no visto y regresa a Dammartin. Todo está arruinado. Claudia y Heron se encuentran en una iglesia a las afueras. El cura, desde el púlpito, recuerda que a Dios no le gusta que destruyan lo que Él creó. Porque el mundo es la catedral de Dios. Cada piedra tiene su lugar y cada hombre es una piedra. «La vida en este mundo sirve a un fin más alto, nada fácil de adivinar, pero que significa, seguramente, un perfeccionamiento del ser humano. El objeto de esta superación y elevación ha de ser probablemente la parte espiritual del hombre, el alma, que tan lenta y rebeldemente se ha ido separando del cuerpo en el transcurso de los tiempos. Todo lo que en este mundo sucede, sucede en cumplimiento de los propósitos de una inteligencia superior que, por caminos y rodeos difíciles de perseguir, lo conduce todo en definitiva hacia el bien; esto es, hacia lo más satisfactorio para el hombre. Sobre cada uno de nosotros vela una guarda bondadosa, sólo en apariencia severa, que nos preserva de ser juguete de fuerzas naturales, prepotentes e inexorables...» (Freud, en el mismo texto mencionado en la página 215).

Claudia no quiere encerrarse en un convento, y tampoco Heron. Van al castillo de su primo Robert de Loris, en Ermenonville, y por la noche duermen en una posada. Claudia le pregunta a Heron si sabe lo que es un amor «puro y desesperado». Él le habla de los trovadores, a quienes acusa de incluir en sus textos más ficción que realidad. Y Claudia le rectifica: «Es ficción hecha realidad. El deseo es hermoso, siempre que no te habitúes. Es una flor que no se cortará hasta que muera». Es curioso como John Huston (o Wasserman, adaptador de la novela de Hans Koningsberger) pone en boca de Claudia lo que normalmente debería salir de la suya. Heron: «Opino lo contrario, crece en su realización y nos causa ese placer». Claudia: «Tú hablas del amor terrenal. Sé que es placentero, pero ese placer es sólo terrenal. Deseo, ansia de acariciar un cuerpo. Calor, frío, hambre y dolor. Espiritualmente, el amor es amor puro». Y Heron le responde: «Me permites amar tu belleza. ¿Y no es ésa la belleza de tu cuerpo?». Claudia insiste. Ella sólo es bella de alma y de corazón, no de cuerpo. Diálogo entre lo carnal y lo espiritual, entre lo material y lo platónico, entre la eternidad y lo temporal. Claudia está más cerca de

Petrarca y de Dante que Heron, el supuesto áter ego de los dos poetas italianos. Evidentemente, Heron es antes un hombre que un poeta. Claudia le pide que se adapte a sus normas, a ese amor espiritual. Y la muchacha añade que el mundo le da miedo y, por eso, debe velarla mientras duerme. De nuevo El Cantar de los Cantares. Toda una prueba de castidad.

Al llegar al castillo de su primo y de su tío (interpretado por el mismo Huston) son bien acogidos. Pero Claudia se entera, por sus propios familiares, de que, dada la grave situación, ellos han tenido que ponerse de parte de los campesinos, los asesinos de su padre. Claudia se desespera y discute con su tío. Y Heron no acepta el duelo que Claudia le propone para vengar la muerte de su padre. Él avisa de que partirá al día siguiente y durante la cena, antes de la gran discusión, primo y prima, entonan esta canción: «Entre los muros de mi jardín / el amor me encontró desprevenido. / Volví cuando amanecía a recoger flores, / y un poco de dulce romero / y el amor había huido de mi jardín. / La marcha del amor no me pesó, / me quedé en mi jardín / recogiendo laurel, salvia, anís / y una rosa agonizante».

Heron y Claudia reemprenden su camino y son apresados por los campesinos. Unos caballeros los liberan. Se van con ellos y asisten a varias batallas y escaramuzas. El mismo Heron tiene que intervenir para salvar a Claudia y a sí mismo. Y mata a un muchacho que los perseguía. No quería mancharse las manos, pero las circunstancias también lo han hecho cómplice. El titiritero que representaba a la muerte se cruza con la pareja y les dice que el cuarto sello, el último antes del Apocalipsis, se ha roto. Todos están condenados.

Claudia y Heron regresan a Ermenonville y los mismos caballeros que los salvaron matan a su primo por traidor. Esa misma noche habían tratado en vano de convencer a Robert (el primo de Claudia) que los acompañase al mar, donde los tres podrían ser dueños de su destino. Y esa noche los tres entonaron esta canción: «El mundo llega a su fin, me cuentas. / Los cuervos cantan su última canción. / Amigos, ayudémosles a acabar. / Pero primero dejad que mi amor / acuda a mis brazos / ... y yo a mi lecho, de nuevo». Claudia cumple involuntariamente su deseo de venganza, aunque ya no lo tenía. Lloro desesperadamente a su primo y a su tío, desaparecido en combate.

La pareja vuelve a escapar. Y Heron convence a Claudia de que no se preocupe, pues ambos tienen la protección del amor. Encuentran el convento donde habían estado refugiados días antes. Duermen allí y al despertar lo encuentran totalmente abandonado y destartado. Deciden quedarse y no seguir huyendo. Y acondicionan unas estancias como si fueran su casa. Hacen una ceremonia de casamiento en la iglesia y lo consuman esa noche. Se dan cuenta de que la muerte ya está allí presente. Pero los dos confiesan no arrepentirse de nada: «Oímos que la noche se acercaba y lo envolvió todo. La muerte llegó para quedarse. Pero no teníamos miedo». Así se acaba el film, como al principio, con la voz en off de Heron. La muerte más poderosa que el amor. Pero el amor compartido la detiene, la frena. Detiene al temor, detiene al miedo, que en eso consiste el verdadero poder de la muerte.

Quizás Claudia y Heron pensaron, en el último instante de sus vidas, que la muerte misma no es un aniquilamiento, un retorno a lo inanimado inorgánico, sino el principio de una nueva existencia y el tránsito a una evolución superior.

45. ¿POR QUÉ HAY QUE ELEGIR EL AMOR?— Un hombre de mediana edad, casado con una mujer bella e inteligente, con hijos jóvenes y de buena posición económica, debe entonar la horaciana frase de la *Renuntiatio amoris*. Entonces aparece la acedia, la tristeza que surge al mediodía, cuando el sol está en lo más alto y la luz es plena, a sabiendas que a partir de ese instante comienza el largo viaje del día hacia la noche, rememorando el título de la dura obra teatral de Eugene O'Neill. ¿Se puede renunciar a la aventura amorosa? Un paréntesis en la monótona vida cotidiana sin graves preocupaciones, un instante feliz la mayor parte de las veces, pues no tiene continuidad alguna debido a las propias trampas que la sociedad establece para el desestimiento de los furtivos. La aventura amorosa, el adulterio burgués, desata las pasiones porque altera la rutina de la vida, crea nuevas ilusiones y prolonga el envejecimiento, aunque no nos dispensa de la muerte. La aventura amorosa no forma parte del destino del hombre, aunque, como escribe Jankélévitch en *La aventura, el aburrimiento lo serio*, sí está integrada en lo que él denomina *destinée*. Del destino forman parte las

fatalidades materiales: económicas, sociales, fisiológicas... Y la aventura amorosa no forma parte de ese destino cerrado y rígido; el amor está fuera del destino, «pero alrededor de ese destino hay algo evanescente y más difuso que lo envuelve como un aura o un halo de luz, que designaremos con el nombre femenino de *destinée*. La libertad por la cual el hombre modifica su propia suerte es un ingrediente de esa *destinée*», dice el filósofo francés.

Frédéric, el protagonista de *El amor después del mediodía*, de Eric Rohmer, es un joven empresario y está casado con Hélène, una profesora de inglés que está a punto de darle su segundo hijo. Todos los días viaja en transporte público desde su piso residencial de las afueras de París al centro de la capital, donde tiene el despacho. En los vagones del tren, en el metro y en las calles se va cruzando con muchas mujeres con quienes entabla un diálogo silencioso de miradas y pensamientos. ¿Por qué eligió a Hélène, por qué fue sensible a su rostro y no al de cualquier otra de estas mujeres con las cuales se cruza? Está casado y, sin embargo, sigue pensando en lo que hubiera sido de haberse enamorado de alguna de estas jóvenes con las que cruza la mirada en los transportes públicos a la ida o a la vuelta del trabajo. Frédéric sigue atraído por el misterio de la desconocida. No puede reprimir ese deseo, ni quiere hacerlo, para no perder la juventud. Al ver esos bellos rostros inalcanzables, ama y cultiva el misterio por el misterio. Si rompiera esa barrera, el misterio desaparecería inmediatamente, pues la vida siempre es igual y nada cambia; en el fondo todas las mujeres y todos los hombres son iguales. Vivir es saber elegir, dice Gracián, pero elegir quedarse con una cosa, un objeto o una persona y alejarse de otras muchas que quizás fueran mejores y más satisfactorias para quien no las eligió. Se escoge y, una vez que se hace, se pierde ya esa posibilidad de ejercerlo otra vez, aunque muchos, como Frédéric, están dispuestos a volverlo a intentar, aun siendo conscientes de que van a cometer un «delito moral». Jankélévitch comenta irónicamente que el amor no forma parte de esa ridícula forma del destino que conocemos como carrera, o *currículum vitae*. Nadie pone en su instancia para solicitar un trabajo o hacer una oposición, porque no se le requiere, el nombre de las mujeres (o de los hombres) a las que ha amado, y, sin embargo, ¡es la cosa más importante y más complicada del mundo!

Frédéric está convencido de que ya es incapaz de ligar con una chica. ¿Qué podría decirle? ¿De qué hablarían? Sin embargo, el matrimonio lo enclaustra, y le apetece evadirse. La perspectiva de una felicidad tranquila e indefinida lo entristece. Y empieza a extrañar la época, no tan lejana, cuando sentía la ansiedad de la espera. Sueña con una vida en que sólo haya primeros amores, amores reemplazables y con una duración limitada. Quiere lo imposible y lo sabe. Pero no envidia a nadie. Cuando ve a dos enamorados, piensa menos en él y en lo que era que en ellos y en lo que se convertirán. Por eso le gustan la ciudad y la multitud. La gente que pasa a su lado y desaparece pronto sin verlo, y sin verlos envejecer. Lo que da tanto valor a sus ojos es la presencia, constante y fugitiva, de esas mujeres instantáneas, fulgurantes, en las calles de París. Percibe su atractivo sin que le atraigan y eso no lo aleja de su mujer; al contrario, esas muchachas bellas y misteriosas son la prolongación necesaria de su esposa, la enriquecen con su belleza y también reciben la suya a cambio. Su belleza es la del mundo y viceversa. Abrazando a Hélène cada día, abraza a todas las mujeres registradas ese mismo día. Ulises caminando por las calles de París y escapando de las Circe, de Calipso o de las Sirenas. Frédéric, como Odiseo, es pasivo, a diferencia de Don Juan, un seductor con iniciativa.

Frédéric se cruza con mujeres indiferentes, solitarias, acompañadas, apresuradas, dubitativas, ocupadas o desocupadas. ¿Qué pensarán también ellas al cruzarse con él? La aventura amorosa actúa como un intermedio poético que interrumpe la prosa cotidiana, un recuerdo dulce que apenas roza el destino, un síntoma de la vejez y de la imposibilidad de volver atrás permanentemente para cambiar y modificar las elecciones llevadas a cabo en nuestra vida. Un susurro de Pan, tentador, viene a distraer el tedio. La desconocida, a diferencia de la cónyuge, tiene infinitos rostros y edades, y representa la promesa de una nueva oportunidad, de una vida inédita, de una nueva curiosidad. Pero, cuando se la conoce, la desconocida ya no tiene nada nuevo, distinto ni sorprendente. La aventura amorosa, mientras es aventura, está antes del mediodía; pero cuando de las miradas y de la imaginación se pasa a las palabras, el mediodía ha transcurrido y estamos de nuevo en la acedía. Para la mujer, la aventura es un acontecimiento fisiológico y biológico



de la especie. Así se lo manifiesta Chloé, una antigua novia reaparecida en escena para darle materialidad a los deseos y pensamientos, al confirmarle la necesidad de tener un hijo suyo. Las imaginaciones de Frédéric son gratuitas. Chloé, la mujer que le viene a ofrecer una nueva aventura, quiere más de lo que quiere. Quiere lo que no quiere. Parece frívola, y se ofrece, pero sus fines pueden ser trágicos para quien disfruta tan sólo con la duda. La mujer espera la aventura, la prepara, y el hombre corre las aventuras; la mujer se abandona a la suerte y el hombre la tienta. Chloé, impulsiva e inestable, más sensual que Hélène, menos culta pero intuitiva por naturaleza, adivina y ahonda en el secreto de su amigo. A pesar de tener una familia perfecta y llevarse maravillosamente bien con Hélène, Frédéric está insatisfecho. No deja de mirar a todas las mujeres. Y Chloé se hace pasar por una de esas desconocidas. Ama a Frédéric y pretende seducirlo con sentimientos de lástima, celos y erotismo.

¿Quién es Chloé? ¿O Cloe? Una ninfa, la misma ninfa de la cual se enamoró Dafnis (¿Frédéric?). Este personaje, cantado por Estesícoro de Hímera en Sicilia (600 a. C.), se enamoró de una ninfa. Le fue infiel y ella lo castigó con la ceguera. La aventura viril y la aventura de la hembra. Del crescendo pasional se va pasando a lo serio y, muchas veces, a lo trágico. La aventura amorosa crea una segunda vida dentro de la vida, una vida intensa, ferviente, incendiaria. La vida erótica, quizás por lo prohibido en cómo se desarrolla esta relación, puede adquirir momentos irrepetibles, insólitos. Todo se desenvuelve en un oasis paradisíaco en medio del desierto de la monotonía, donde crece la frialdad pasional de la pareja habituada a la legalidad. Cuando los deseos se desean tanto, toman forma, y esa forma, esa oportunidad, ese volver la vista atrás, esa prolongación del mediodía es Chloé. Al principio Frédéric la rechaza, pero luego se va habituando a sus presencias y a sus ausencias, bien medidas por ella. Él le acaba confesando: «Tus preocupaciones me libran de mis angustias». Y así la advierte que la echa de menos. Frédéric y Chloé hablan, pues el no hablar en las parejas es una de las causas del tedio y los primeros síntomas para la ruptura. Hablar sinceramente, naturalmente, claramente, como lo hace la desinhibida Chloé, de boca volcánica y cuerpo basáltico. Frédéric necesita recuperar el misterio que su mujer ya no tiene. Y Chloé utiliza ese recurso de manera maestra: vida misteriosa, cuerpo misterioso, palabras sugerentes. A ella no le sorprenden las dudas que tiene su amigo sobre la estabilidad del matrimonio. Y tampoco que no pare de hablar de Hélène. «Es normal no querer atarse para siempre a la misma persona. Casarse ya no tiene sentido. Sigue con ella y engáñala como buen burgués. Es una válvula de seguridad», le aclara la «amante».

Chloé está allí para seducirlo. Frédéric no quiere volver a elegir ni, quizás, volver a equivocarse. Entonces le propone sibilinamente un tercer camino. Mientras se van de compras a un comercio, él le pregunta: «¿Nunca has soñado con vivir dos vidas simultáneas, pero de una forma completa y perfecta?». «¡Es imposible!», responde ella tajantemente. La desconocida ha hablado. Pueden enamorarse, pueden crear una nueva vida, pero sobre las ruinas de la anterior. En el amor nada es compatible. Podría hacerlo el hombre, pero no la mujer, por la responsabilidad que asume ante su

descendencia. No hay relación desinteresada. La amistad se puede llevar al margen de la sexualidad, pero el amor sin sexualidad (al menos la mayor parte de las veces, aunque hay excepciones y algunas memorables) no se produce. Chloé le comenta a Frédéric que sigue viviendo sólo por él. Y Frédéric le habla de una amistad desinteresada. Chloé insiste en que lo ama, que lo desea, y que el fruto de ese deseo debe ser un hijo del cual se ocuparía sólo ella, para así seguir «manteniendo esta relación firme pero inestable». Él parece sucumbir a los encantos de la ninfa que juega con su narcisismo. Quiere a su mujer, pero la amiga lo atrae hasta tal extremo que no sabe si podrá resistirse, pues apenas le queda ya voluntad. ¿Se puede amar a dos mujeres a la vez? ¿Sería normal? Chloé, en el fondo más sensata que él, le responde de la siguiente manera: «Depende de a qué llames amar. Con pasión, no, pero la pasión no dura. Si quieres decir acostarte con varias y sentir ternura por todas, no hay nada más banal, todos lo hacen. Se llama poligamia y es la barbarie, la esclavitud de la mujer, excepto que la mujer también la practique. Si fueras normal, te acostarías con quien quisieras, y tu mujer también». Querer a varias mujeres a la vez, ¿por qué no? Pero Frédéric sabe que eso sería vivir en la mentira permanente y él no sabría cómo hacerlo.

Frédéric sube las escaleras del apartamento de Chloé. Ella le abre mientras se ducha. La ve desnuda y Chloé lo invita a la consumación. ¿Qué hacer? Contra lo temible, sea real o imaginario, el temor tiene el recurso de la huida, pues la huida es el modo más sencillo de evitar el peligro. Frédéric, como Odiseo, huye, regresa a casa y se entrega a Hélène, que llora. Él piensa que es por él, pero nosotros sabemos que también es por ella misma, pero sobre todo por sus hijos. También a Penélope le interesaba más Telémaco que Ulises. *Renuntiatio amoris* después del mediodía.

46. CUANDO LA MUERTE Y EL AMOR BAILAN UN TANGO— «Tus tetas como unas pelotas, mi próstata está como una patata.» Cuando escuché por primera vez estas palabras, salidas de la boca de Paul (Marlon Brando), estaba muy lejos de tener aquellos cuarenta y cinco años que él representaba en *El último tango en París*, de Bertolucci, y aun así me preocuparon extraordinariamente.

Ahora, cuando las vuelvo a oír y a transcribir, pasada ya de largo aquella cifra que me parecía inalcanzable, me producen nostalgia y, no sé por qué, menos preocupación que antes. El tiempo aminora los miedos porque los hace inevitables y los convierte en costumbre. Ya en el *Mahâbhârata* se afirma que sólo es feliz quien ha perdido toda esperanza, pues la esperanza es la mayor tortura y la desesperanza la mayor felicidad. Paul y Jeanne (Maria Schneider) son —a su manera— felices en la desesperanza, en el desconocimiento, en el anonimato y en la experiencia del buen salvaje, al margen de todo y satisfaciendo únicamente sus necesidades más primarias. Y sus males comienzan cuando quieren ser felices (sobre todo Paul) de una manera convencional.

¿Se puede ser feliz sin pasado y sin futuro, viviendo solamente el presente? ¿Se puede ser feliz sin familia, sin amigos, sin biografía, sin patria, sin casa? ¿Se puede ser feliz a través de la pasión? ¿Somos capaces de hacerla durar indefinidamente? Pasión sin amor o el amor poco a poco, lentamente, penetrando en los sentimientos. Jeanne se desilusiona cuando su salvaje-amante-amigo desconocido pierde el vigor irracional y muestra una fragilidad semejante a la de cualquier ser humano. Albert Cohen lo explicó a la perfección en su extraordinaria novela *Bella del Señor*: «Ella bajó la cabeza porque a las mujeres no les gustan los hombres que lloran, sobre todo si lo hacen por ellas».

Paul llora, y mucho, por la esposa suicidada en el hotel de su propiedad en París (el Hotel Tivoli, muy cerca de la antigua estación de tren de Saint-Lazare. Por cierto, algún día reflexionaré sobre esta enigmática frase de Jankélévitch, vertida en su libro *L'irréversible et la nostalgie*: «Lo irreversible no es un verano en Capri, sino una cita en la estación de Saint-Lazare»). Lloro y se confiesa con el amante de su mujer, Marcel (Massimo Girotti), un vetusto donjuán fracasado. ¡Ah, los hoteles de París!, que alojan en sus habitaciones a muertos vivientes o a vivientes que, inusualmente, renuncian a seguir existiendo en una de las urbes más bellas y bulliciosas del orbe. ¡Ah, los hoteles de París! Maravillosos muchos, e inalcanzables otros, sórdidos, pequeños, gastados, sucios, malolientes, iluminados por la oscuridad de las vidas que acogen. Así el de Paul, con lechos dignos de

exequias. Paul desesperado, gritando bajo las vías del metro sin saber que ya en el Eclesiastés (7-26) se había escrito que la mujer es más amarga que la muerte.

Encima, en la parada al aire libre de Bir-Hakeim, Jeanne discutiendo y peleándose con su novio Thomas (Jean-Pierre Léaud). El amor como un metro, yendo y viniendo, ocultando las voces de la felicidad y del dolor. Paul busca la muerte y cree encontrar de nuevo la vida en Jeanne, sin saber que la primera ha salido a su encuentro, a su llamada, a través del cuerpo de esta muchacha incauta. Amar es reinventar, escribió Rimbaud, otro amante tan violento y concupiscente como Paul. El amor es un pensamiento, escribió uno de los poetas más castos de la literatura universal de todos los tiempos, Fernando Pessoa. Él sí que sabía de hoteles sórdidos y de habitaciones vacías. Paul es un hombre herido, pero sobre todo envejecido. Le lleva más de veinte años a Jeanne, debería comenzar a entonar su *renuntiatio amoris* y, sin embargo, no cesa en la imprudencia. El pelo que le clarea, la canicie prominente que debería conducirle a la prudencia, por el contrario, lo rejuvenece y le da nuevos bríos para enfrentarse al mundo (magistral el baile en la Salle Wagram). Paul es un hombre herido, aunque a veces se asemeje más a un animal alanceado. ¡Cualquier herida, pero no herida del corazón! (de nuevo el Eclesiastés).

Un apartamento amplio y vacío a la sombra de la Torre Eiffel, cerca del río Sena. Sin nombres, sin historias, sin futuro, sin compromisos, sin mala conciencia, ajenos a todo. Amor autista. Amor incógnito. Aunque Blanchot aseguró con certeza que el incógnito nunca es total, cualquier frase intrascendente es una confesión de la desesperación que existe en el fondo del lenguaje. Paul, un salvaje vulnerable. Jeanne, una Judit de la sociedad burguesa acomodada. Paul duro, salvaje pero melancólico, afectuoso a su manera. Jeanne, ingenua en apariencia pero sumamente calculadora. Él defiende que en el amor no hay beneficios (boda, hijos, compromisos), mientras que ella descubre que ese hombre no es una buena inversión. Huye y lo mata con la pistola de su padre difunto, nada menos que un militar de alta graduación.

Brando-Paul, en una escena memorable, llorando junto al cuerpo suicidado

de su esposa, mientras la criada limpia la sangre de la bañera. Como en *Becket*, parece querer holgar con su propia viuda. ¿Quién llorará ahora por él? ¿Es Paul un delincuente del amor? ¿O un mártir del amor? Nunca te enamores de quien te pueda despreciar. Y Jeanne lo despreciaba por ser sólo para ella misma, por ser un don nadie para los demás. Jeanne no mata al «violador» de su cuerpo, sino al de su conciencia moral. Le gusta el abismo órfico que Paul le muestra, pero, finalmente, le da miedo traspasarlo. El amor de Paul por Jeanne la conduce a ella a donde la luz no se atreve. Y Paul, como en el poema de Abraham Ibn Ezra, va errante por la tierra, por las calles de París, «y el que me encuentra me da muerte».

Las tetas de Jeanne-Schneider, la próstata de Paul-Brando yaciendo ya bajo la verdadera tierra. Asclepiades, el poeta de la antigua Grecia, tenía razón, y le da la razón a Paul cuando avisa: «Pretendes seguir siendo virgen. ¿Por qué, si en el Hades no encontrarás, niña, nadie que te quiera? Goza en vida de Cipris, pues no somos nada en el Aqueronte, sino ceniza y huesos».

En un reciente viaje a Nápoles acabo de volver a ver la obra de Bertolucci (a quien entregué la medalla de las Bellas Artes en la catedral de Toledo y con quien mantengo una buena amistad, pues también traté a su hermano Giuseppe y, por supuesto, a su padre, el gran poeta Attilio). En la cadena de televisión italiana que la pasaba, lo hicieron cortando la escena de la mantequilla. Me sorprendió. De todas formas, siempre fue lo menos interesante de la película. En sus memorias, Brando explica que estos juegos eróticos fueron falsos en su realización.

47. CÓMO DEMOLER EL AMOR Y AYUDAR A LA MUERTE— En *El caminante y su sombra*, Nietzsche afirma que una vez oyó decir a alguien: «Sobre dos personas no he reflexionado nunca a fondo: ése es el testimonio de mi amor hacia ellos». Ingmar Bergman hace todo lo contrario con Marianne (Liv Ullmann) y Johan (Erland Josephson) en *Secretos de un matrimonio*; se mete en su vida y en el camino de destrucción que inicia la pareja desde los inicios de su convivencia hasta tres décadas después, esta última fase contada ya en *Saraband*. ¿Por qué una pareja aparentemente feliz, ella abogada

matrimonialista y él profesor universitario, con dos hijas, emprenden denodadamente la búsqueda de la infelicidad? Strindberg, actor y creador de estos tumultos, se preguntaba si habría algo más terrible que un hombre y una mujer se detesten. Pero, en realidad, Marianne no detesta a Johan, aunque lo intentará para desprenderse de semejante carga, sino que es él a quien se le hace insufrible su mujer, la única persona que, curiosamente, le mantendrá el afecto con el tiempo. Seguridad, orden, bienestar, buenas relaciones familiares y con los amigos, salud y una felicidad casi indecible no son suficientes. Marianne comenta que la ausencia de problemas ya es en sí un grave problema, y que una vida así tiene aspectos peligrosos.

En el prólogo denominado «Inocencia y pánico», Johan y Marianne invitan a cenar a su casa a sus mejores amigos, otra pareja que, como ellos, no tienen más problemas que los que se crean ellos mismos. Las confesiones de esta pareja frente a la otra son terribles. Giran en torno a la sexualidad y a lo económico, pues se encuentran al borde del divorcio. Ella lo acusa de obligarla a hacer el amor y le dice que le da un asco tremendo, que le repugna su contacto: «Follaría con cualquiera pagando, con tal de limpiarme el coño de ti». Este odio visto a través del espacio ajeno envenenará lentamente la vida de nuestros verdaderos protagonistas. Marianne se siente vacunada de estos problemas debido a su profesión, pero pronto se dará cuenta de que será una nueva paciente para sí misma. Ella justifica los problemas de pareja centrándolos en la falta de conversación, en el diálogo de sordos o incluso en el silencio que invade muchas veces la convivencia. Pero en su bufete también atiende a personas pacíficas y sensatas que se separan porque, según ellas, han perdido el amor. Y cuando se les pregunta en qué consiste, responden de esta manera irresoluble: «No lo sé, porque no sé describir algo que no existe». ¿Incapacidad de amar? ¿El amor no existe? ¿El amor depende fundamentalmente de la sexualidad y todo lo que hay en torno a este acto primitivo es una mera invención cultural para enmascararlo?

Johan acusa a Marianne por los mismos motivos que la amiga increpaba al marido. No es tan cruel en las formas, pero sí en el fondo. La vida conyugal de ambos está llena de excusas y de prohibiciones, todas ellas referidas a la sexualidad. Marianne le contesta a su marido que ya no disfruta tanto como

antes, que el sexo no lo es todo: «Si no estás contento con mi rendimiento, búscate una amante más imaginativa que yo. Yo hago lo que puedo». Marianne utiliza la palabra *rendimiento* en lugar de la palabra *amor*. ¿El matrimonio como un trabajo? ¿Un trabajo forzado? Johan acusa a Marianne de utilizar su sexo como mercancía, siempre a cambio de algo o, por ejemplo, dejarla en paz al día siguiente: «Si había sido buen chico, me recompensabas en la cama, pero si había sido menos agradable o había hecho alguna crítica, te vengabas cerrando tu agujerito». Marianne acusa a Johan de exigencias, quejas, sermones y estupideces. Sin comprensión, sin disfrute, sin respeto, ya es imposible sostener la convivencia. Él ve la sexualidad como algo natural: «No sé por qué complicamos tanto este problema. Es elemental que la gente haga el amor. Nadie pretendió que fuera un problema monstruoso», mientras que para ella el sexo es algo extraordinario, un deber hacia el otro, una obligación, un esfuerzo: «No sé por qué tenemos que discutir siempre por este asunto. Si no me esfuerzo, me riñes, y si me esfuerzo, también». No se da cuenta de que ese «esforzarse» no es algo positivo, sino negativo. Peor es no hablar de la sexualidad, ella que receta a las parejas que hablen sin cesar de sus problemas: «Ciertas cosas deben vivir en la oscuridad, fuera de la vista». Pero esa oscuridad mata el amor, mata la convivencia. Johan carece del afecto egoísta que necesita, mientras que Marianne lo quiere al margen de su sexualidad y obligándose a la de él. Marianne no es una mujer asexuada, ya que descubrirá el placer del amor en otros hombres, pero no así el amor, que siempre mantendrá por Johan. Él buscará la sexualidad en otras mujeres jóvenes, que nunca lograrán satisfacerlo, a cambio de una incompatibilidad de carácter que lo irá conduciendo, poco a poco, a la soledad. Marianne: «¿Crees que no te doy suficiente afecto?». Johan: «Los dos recibimos poco. Si no lo recibimos, tampoco podemos darlo».

Marianne puede vivir sin conocerse a sí misma, a través de las convenciones sociales. Criará a sus hijos, tendrá amantes, se volverá a casar y no romperá nunca con Johan, a quien seguirá viendo de vez en cuando. Pero Johan necesita conocerse a sí mismo. Él se da cuenta de que es imposible conocernos a través de los demás si no nos conocemos antes a nosotros mismos. Él no lo logrará. Su fracaso es múltiple y mayor que el de Marianne.



Fracasará en sus relaciones amorosas y fracasará como padre y como amigo. Y también profesionalmente. Marianne evita que sus conflictos afecten a sus hijas, pero una de ellas recibe ese golpe de la separación como algo insuperable. No es la separación en sí misma lo que afecta psicológicamente a la muchacha, sino la desaparición de ese padre que no quiere volver a verlas, que no se ocupa de ellas, que no les manifiesta amor alguno, sino desdén. El último plano de *Saraband* es la visita que hace Marianne a su hija enferma en un psiquiátrico. En ese encuentro patético quedan reflejados todos los efectos del desamor. Las niñas no aparecen jamás en los dos films hasta este instante, y sólo una de ellas, la verdadera víctima.

Cuando Johan rompe con la causante de la separación, Paula, va a ver a Marianne. Ella le pregunta si disfrutaba plenamente de la sexualidad, si era mejor que en sus tiempos matrimoniales. «Sí, aunque al principio teníamos nuestros problemas. Por mi culpa, porque no tenía la costumbre de estar con otras mujeres. Tú y yo nos consentíamos, vivíamos en un mundo aparte. Nos refugiábamos en una vida sellada herméticamente. Todo como un reloj, todos los agujeros tapados. Nos hemos muerto por falta de oxígeno», le contesta Johan. Pero Paula, ni ninguna otra mujer, lo transportará a otra vida mejor. La vida de Johan y Marianne se construye y se destruye de manera individual y colectiva. No pueden vivir sin verse, pero, cuando se ven, el carácter de Johan lo destroza todo. Marianne está ligada a él por una fidelidad masoquista, pero, a la vez, aprende a vivir de sus ausencias a pesar de que los demás hombres la aburren. Johan también le confiesa su amor imposible. Incompatibles a sabiendas de la necesidad del uno para el otro. Situaciones tensas, desgarradas, dramáticas; no pueden vivir ni juntos ni separados, ni el uno con el otro ni el uno sin el otro; se rechazan al tiempo que se atraen; no pueden elegir sino entre dos formas de infelicidad. ¿No es ésta una pasión? ¿Podría regularse esta relación anormal a través de un contrato específico? Ser libres pero a la vez dependientes, ser infelices ellos y contribuir a la infelicidad de quienes los rodean. Una enfermedad que no mata, pero que consume lentamente con los años. Johan es consciente del desconocimiento de sí mismo. Marianne lo oculta y aparenta ser la más fuerte, la menos necesitada, la que disfruta entregándose y siendo rechazada, pero en su diario anota lo

siguiente: «Nunca he pensado qué quiero yo, sino, siempre, qué quiere él que yo también quiera. No es que yo no fuera egoísta, como pensaba entonces, sino que se trata de pura cobardía y, lo que es peor, de una ignorancia absoluta de lo que soy yo». Unos pueden vivir en esa ignorancia, pero otros no. Johan reconoce que, sobre todo él, se ha convertido en un amargado, agrio y empobrecido. Y culpa de esa situación personal, y de la de ambos —ya separados—, al analfabetismo mental, pues no les enseñaron nada sobre la mente (aunque en los subtítulos se refieren al alma): «Somos totalmente ignorantes respecto a nosotros mismos y a los demás».

En *La ciencia jovial*, Friedrich Nietzsche reclamaba la necesidad de enseñar a aprender a amar, lo mismo que pasaba, por ejemplo, con la música. Primero se tenía que aprender a oír una figura, una melodía en general, y saber detectarla, distinguirla, aislarla y delimitarla como si tuviera una vida aparte. Después, a pesar de su extrañeza, se requiere esfuerzo y buena voluntad para soportarla, paciencia frente a su mirada y su expresión, y practicar la generosidad frente al aspecto sorprendente que contiene. Finalmente, cuando nos hemos familiarizado con ella, ya ejerce sobre nosotros una presencia insustituible. Este mismo proceso, escribe el filósofo alemán, es el de aprender a amar: «Siempre acabaremos siendo recompensados por nuestra buena voluntad, por nuestra paciencia, justicia y dulzura frente a lo extraño, cuando lo extraño se quita lentamente su velo y se revela con toda su nueva e indecible belleza: no es sino su agradecimiento por nuestra hospitalidad». Quien también ha aprendido a amarse a sí mismo debe seguir ese mismo camino. Aprender a amarse a sí mismo para aprender a amar al otro. A un hombre que acaba de cumplir cuarenta y cinco años, y a una mujer que todavía no ha llegado a la cuarentena, si no son felices ahora, en la plenitud de sus vidas, ¿qué les espera en los próximos veinte o treinta años que seguramente todavía les faltan por existir?

Johan se considera ya un cadáver, está cansado y cada vez más agotado por no descubrirse a sí mismo. No puede criticársele que no lo intente, pero del guion de Bergman deducimos que esta búsqueda es imposible, porque nadie llega a conocerse nunca y quien emprende ese camino acaba perdiéndose en el laberinto donde Johan está metido, a pesar de que su

Ariadna nunca lo abandona.

Se aman, se repelen, se odian, se escuchan, se increpan, se abandonan, se juntan y se insultan. Marianne, según avanza la cinta, le dice a Johan sin mucha convicción que apenas ya siente nada por él, que comienza a liberarse de su sombra, algo que jamás se cumplirá. Johan la felicita y la «anima» de esta manera: «¡Cómo te odio! Me acuerdo que lo pensaba muy a menudo. Sobre todo después de hacer el amor, al notar tu distracción y tu indiferencia. Sabía que estabas pensando en otra cosa». Cuando se reúnen para firmar el divorcio, a pesar de hacer el amor, acaban otra vez atormentándose, y en este momento Johan incluso le pega a Marianne y le dice que desea matarla. De hacerlo, ¿quién tendrá ya compasión de él? Es un ser fracasado, acorralado, abandonado. Su relación con las otras mujeres lo ha conducido a la soledad. «Como el amor y el humor, el tedio y la añoranza, se alternan sin desanimarse mutuamente gracias a los recursos inagotables del olvido, que es uno de los dones desconcertantes de la naturaleza humana. El hombre vive con su duración en un estado de ambivalencia y tensión semejante al de unos amantes apasionados que no pueden vivir ni juntos ni separados; se detestan, pero no podrían prescindir el uno del otro y están un poco enamorados de su odio mutuo; necesitan su delicioso infierno desgarrados entre el deseo de simbiosis y el deseo centrífugo de separación, arrojados sin cesar del Con al Sin, viven una situación casi trágica cuyo límite sería lo imposible-necesario. Esta pareja discordante y pasional es equivalente a la que forma la conciencia con el tiempo. La conciencia adora el tiempo y no puede soportarlo, adora y detesta la alternativa y, aun simultáneamente, no quiere curarse. Ahora bien, según Schelling, cuando dos cosas que no pueden separarse tampoco pueden permanecer unidas hay confusión. Si el hombre ya se dispone a añorar lo que todavía le aburre, y se aburre de nuevo en plena añoranza, podemos decir que se halla en una situación confusa. ¿No encontramos en el aburrimiento la oscilación dialéctica de la conciencia entre deseo y desgana? Es lo que podríamos llamar la revolución de la felicidad. La propia inversión se invierte: primero la felicidad se muda en desgracia y luego se añora la felicidad tediosa. Situación incoherente, decíamos, pero ¡no tragedia!», como escribe Vladimir Jankélévitch en *La aventura, el aburrimiento, lo serio*.

El tiempo transcurre. No se ven durante muchos meses y luego vuelven a citarse a escondidas cada cierto tiempo, incluso estando ya casados. Marianne le muestra su amor y le narra el aburrimiento con su marido, a pesar de que con él ha logrado experimentar el sexo como placer por primera vez. Aquel elemento que los separó es ahora fuente cotidiana de vida. Y Johan muestra unos celos abúlicos por esa emancipación, ahora conseguida, que él reclamó cuando estaban unidos. «Creo que te quiero de un modo imperfecto y egoísta y hay veces que pienso que me quieres a tu modo insidioso y turbio. Yo creo que los dos nos queremos, pero de un modo profano e incompleto», dice él. En *Elogio de la teoría*, Gadamer escribe: «Es realmente una tarea gigantesca la que debe desempeñar cada ser humano en cada momento. Se trata de controlar su parcialidad, su plétora de deseos, impulsos, esperanzas e intereses de modo que el Otro no sea invisible o no permanezca invisible. No es fácil comprender que se le puede dar la razón al Otro, que uno mismo y los propios intereses pueden no tener razón. Hay un maravilloso artículo religioso de Kierkegaard: “Sobre la idea consoladora de que ante Dios nunca tenemos razón”. Este consuelo, que aquí tiene un sentido religioso, es en realidad un hecho fundamental que forma toda nuestra experiencia humana. Tenemos que aprender a respetar al Otro y a lo Otro. O lo que es lo mismo, tenemos que aprender a no tener razón. Tenemos que aprender a perder en el juego... esto empieza a los dos años o quizás antes. Quien no lo aprende pronto, nunca resolverá los problemas mayores de la vida posterior. Vivir con el Otro, vivir como el Otro del Otro es una obligación humana fundamental que rige tanto a la mayor como a la menor escala. Aprender a vivir el Uno con el Otro a medida que crecemos y avanzamos por la vida».

En *Saraband* veremos que no sólo el tiempo resuelve la contradicción, sino que es su solución constante. Porque desviar la contradicción del dilema insoluble, tras lo cual tomar la tangente de la sucesión y escapar así al callejón sin salida son, todo ello, trampas. Jankélévitch escribe que si se vacía el mundo de toda atmósfera, de todo obstáculo a superar, de todo problema a resolver, el amor se convierte en un vaho inconsistente que se disgrega y se evapora en el espacio: «El amor, frágil como un pájaro, pero infinitamente aún más, no podría vivir sin la presión de los obstáculos que le impiden respirar y

amar. El órgano-obstáculo, éste es».

Han pasado treinta años, tantos como los que no se han vuelto a ver. Marianne, madura pero tan bella y tan paciente como siempre, nos da la bienvenida a *Saraband*. Johan ha tenido un golpe de suerte y al morir una tía suya hereda su fortuna. Deja la universidad, deja a sus amantes y esposas y compra la casa de verano de sus abuelos, a donde se va a vivir solo. Allí lo visita su exesposa. La recibe mal, como ya le había advertido por teléfono, pero luego no le impide que se quede con él varios días. Él tiene ochenta y seis años, ella sesenta y tres, «sin ovarios y sin útero». La relación entre ambos, a lo largo de estos días lentos, no varía en mucho de lo que ya conocemos. «A veces pienso que este retiro voluntario es el infierno. Que en realidad he muerto, aunque no lo parezca», le dice Johan a Marianne. Quizás es la antesala de la muerte, su purgatorio terrestre. Él confiesa que su vida fue una «mierda» sin sentido y estúpida. Y ella le pregunta si su matrimonio formó parte de ese desastre y de ese infierno. Johan le confiesa que sí y añade: «Un cura me dijo una vez que una buena relación consta de dos aspectos: una buena amistad y un erotismo inquebrantable». Marianne se acoge a la buena amistad y no se refiere a la sexualidad, un reproche habitual en sus discusiones y al que ella nunca da respuesta. Los demonios familiares del protagonista se encarnarán en otros dos personajes fundamentales en esta historia, un hijo habido en un matrimonio anterior de él, un músico de sesenta y un años llamado Henrik, y su hija, también música, Karin. Y en ambos comprobaremos el traspaso de los desastres de Johan a las siguientes generaciones. Karin toma de profesora a Marianne, como si de una verdadera abuela se tratara. Ha perdido a su madre y su padre está enloquecido por esa ausencia, que trata de cubrir con un equívoco amor posesivo hacia su hija. A través de estas charlas comprobaremos que Marianne siempre quiso a un Johan «compulsivamente infiel» y que ahora siente lástima por él.

Entre Henrik y Johan hay un odio irracional. Cuando el hijo le pregunta al padre a qué se debe eso, él no se lo sabe explicar, aunque sí sabe que surgió con su nacimiento, en su infancia. Y Henrik le confiesa a Marianne lo siguiente: «Su maldad lo tiene momificado. Lo odio de todo corazón. Lo odio tanto que lo vería gustoso morir de alguna enfermedad horrible. Le visitaría

todos los días para ver cómo sufre hasta su muerte». He aquí los resultados del desamor, del egoísmo, de la intransigencia. A Henrik no le basta con la música para olvidar su hostilidad contra su progenitor, que extiende injustamente hacia Marianne. «Con la música puedo atisbar la idea de lo que es la muerte», le dice Henrik a Marianne después de estar tocando a Bach en la pequeña iglesia del pueblo.

Karin toma la decisión de huir de su abuelo y de su padre siguiendo las directrices que le dejó escritas su madre en una carta. Y Henrik trata de suicidarse, pero, como su padre, también es un fracasado y ni siquiera la muerte se quiere hacer cargo de él tan pronto.

Marianne y Johan. La escena de ambos desnudos es tremenda, pero, a la vez, es de los pocos momentos emotivos. Viejos ya, sobrevivientes de ellos mismos y de su matrimonio, aún conservan la capacidad de estar juntos por unos instantes. Legalmente ya no son nada, pero lo mismo que se repelen se atraen. Marianne le pregunta si tiene miedo a morir. ¿Miedo cuando ya se está muerto en vida? Y ella le confiesa que fue a verlo porque sentía que la llamaba.

Johan se vuelve a quedar solo y no contesta a las llamadas de Marianne. Silencio. «La soledad es algo completamente distinto al aislamiento. El aislamiento es una experiencia de pérdida y la soledad la experiencia de la renuncia. El aislamiento se padece, en la soledad se busca algo», escribe de nuevo Gadamer. La madre visita a su hija Martha, que ha perdido la razón. Hacerse daño a sí mismo ya es grave de por sí, pero hacer daño a los inocentes no tiene perdón. Jules Renard decía que no es necesario vivir, pero sí lo es vivir feliz. ¿Por qué entonces ese empeño gratuito? La felicidad amorosa es la prueba de que el tiempo puede significar eternidad; por el contrario, esa infelicidad convierte al tiempo en un padecer infinito en el que uno se castiga a sí mismo. La muerte, incluso entonces, se hace de rogar, pues no le agrada que la deseen sin su aprobación. El drama amoroso es la demostración del conflicto entre la identidad y la diferencia. ¿Por qué es tan difícil amar y sobrevivir al amor? Quizás porque el amor no es algo natural sino cultural, una invención para justificar un deseo egoísta. Lacan escribe que el amor suple la falta de relación sexual. Pero la sexualidad, por magnífica

que sea, siempre acaba en una especie de vacío insatisfecho. Se desea, se consume y aparece de nuevo el vacío, que sólo se cubre mediante la repetición. El amor, según el psicoanalista francés, sería la idea de que algo permanece en ese vacío, de que los amantes se encuentran unidos por algo más que por una relación que ya no existe. Así pues, quizás Marianne y Johan sigan peleándose en el más allá.

48. CUANDO EL AMOR HUELE A PERFUME DE MUJER— «Es cierto —habló Zaratustra—, no amamos la vida porque estemos acostumbrados a vivir, sino porque estamos acostumbrados a amar.» Y añade, bajo el efecto de Dionisio o de Shiva: «Siempre hay algo de demencia en el amor. Pero siempre hay algo de razón en la demencia». Dos militares, Fausto (ejército italiano) y el coronel Frank Slade (ejército norteamericano), ciegos por sendos accidentes de trabajo, deciden poner fin a sus vidas en un último viaje. El primero pasará por Génova y por Roma hasta llegar a Nápoles, su destino. Y el segundo centrará sus incidentes en Nueva York. Ambos van acompañados de un asistente, un joven soldado y un universitario. Prostitutas, fiestas, peleas familiares y un sinfín de aventuras jalonan este caminar hacia la destrucción.

En el tren, Fausto, el protagonista de *Perfume de mujer*, de Dino Risi, le comenta lo siguiente a su sorprendido compañero: «¿Tú crees que sufro por no ver las puestas de sol o la cúpula de San Pedro? Sufro por no ver unos muslos, unas buenas caderas. Eso es lo único por lo que vale la pena vivir. La única idea política, la verdadera patria del hombre». A su vez, el coronel norteamericano le confiesa a su ingenuo acompañante universitario: «¿Mujeres? ¿Qué puede uno decir? ¿Quién las creó? Dios debió de ser un jodido genio. El pelo, dicen que el pelo lo es todo. ¿Alguna vez has enterrado la nariz en un monte de rizos y has querido dormirte para siempre? ¡Oh, sus labios cuando han tocado los tuyos, es como ese primer trago de vino después de haber cruzado el desierto! ¡Ah, las tetas, grandes o pequeñas, y los pezones mirándote como si fueran reflectores secretos! ¡Y las piernas, no importa si son columnas griegas o vulgares palos de escoba, lo que hay entre ellas es el pasaporte al cielo!». Y por si estos comentarios, hoy un tanto incorrectos,

fueran poco, añade el coronel Slade: «Sólo hay dos sílabas en este mundo que merecen la pena oírse: *co-ño*. Y la segunda, a muchísima distancia: *Fe-rrari*. ¿Me escuchas? Te estoy dando consejos de oro».

Fausto llega a Nápoles y allí se encuentra con otro compañero de milicia en circunstancias similares. Ha pactado con él un doble suicidio, pero Nápoles es una ciudad más de vida que de muerte, ya que la muerte —de todas las épocas y de todas las guisas— todavía no ha podido con ella. Fausto se ve rodeado de muchachas jóvenes, alegres, desinhibidas, adulatoras y provocativas, cada una con sus propios perfumes naturales. Como gente de honor, ambos militares italianos se pegan un tiro, pero un falso tiro, no definitivo. Sara, la hija de un amigo y, por tanto, mucho más joven que Fausto, enamorada de él desde siempre, acude en su auxilio. El soldado fanfarrón, muy a su pesar, cede ante el amor. No solo la muerte es derrotada, en este caso y sólo temporalmente, sino también el sexo, el erotismo. El perfume del cuerpo de Sara se convierte en un bálsamo, en una sutilísima concupiscencia espiritual. Y el amor se transforma igualmente en perdón. ¿Quién se resistiría a ese generoso chantaje? La virginal Sara vence a un diablo menos malévolo de lo que él mismo pretende. Hay que confesar que el perdón, la acción de Sara frente a Fausto, al igual que la no resistencia al mal, suele ser una estrategia: en lugar de oponer la fuerza a la fuerza, la no violencia de la muchacha, su ciega belleza al rechazar el combate, desarma a la violencia con la fuerza suave de la caridad. *Odium amore expugnare*, escribe Spinoza en la *Ética* (IV, 46). Una frase militar que le viene muy bien a Fausto como soldado. Porque el *odium reciprocum* no hubiera garantizado la victoria de la paz sobre la guerra, la victoria temporal del perfume sobre la muerte.

«Me está llegando un suave aroma de agua y jabón», le dice el coronel Slade a su lazarillo, sentados ambos en un restaurante presidido por una amplia sala de baile, en *Esencia de mujer*, de Martin Brest, una nueva versión de la anterior. Junto a ellos está sentada Donna, que espera a su novio. La orquesta toca un tango. La pista está vacía y el militar, ayudado por el asistente, se encamina a tomar la plaza. «El día que dejemos de mirar, será el día que muramos.» Slade está ciego, pero ve a través del tacto, a través del olfato. La muchacha se sorprende por su demanda, pero accede y bailan y



bailan. Él la lleva. Ella se deja. Piensa que tuvo razón cuando se negó a la petición en principio pero luego accedió cuando él le dijo que algunas personas podían vivir la vida en un minuto. El coronel Slade sólo pide eso. «Tan sólo creería en un dios que supiese bailar», dice de nuevo Zaratustra. Y él sabe bailar y a la muchacha le agrada ser el centro de las miradas y del deseo. Dionisio, a pesar de su carácter orgiástico y desordenado, es símbolo de la vida y de la danza, del movimiento. Y los cuerpos, semejantes a estrellas fugaces sobre el firmamento de la sala de baile, son la legitimación del amor a la vida, un síntoma de salud espiritual y física.

El coronel Slade se comporta como un caballero. Está en silencio y transporta el cuerpo de la muchacha como el viento, como un soplo de viento, como un rumor que no sabe ni de dónde viene ni adónde va, igual que sucede con el que nace del espíritu. En esa pista el tiempo se detiene y todo es felicidad sin tiempo. Pero el tango se acaba y el novio regresa. «Estos caballeros me han entretenido y el tiempo ha volado», se justifica Donna ante el amante sorprendido. La muchacha, al marcharse, mira hacia atrás. Jamás se olvidará del ciego y del joven, probablemente recordará aquel instante toda la vida. Un instante de fidelidad. Cuerpo de mujer, deseo, intemporalidad. El espíritu también es voluptuosidad. ¿Quién afirmó que era eremítico? Castidad, ni Fausto ni Frank lo son. La castidad es en algunos una virtud, pero para muchos es un pecado mortal. Y para ambos personajes es una herejía contra la vida. La sexualidad no la inventó el ser humano, sólo la cultivó, la perfeccionó y la civilizó, pero no la inventó. Tampoco la vida o la muerte. Sara y Donna son dos enigmas porque toda mujer lo es «hasta el embarazo», como decía Nietzsche. ¡Muere en el momento oportuno o ríndete al amor sin condiciones! Fausto se rinde. Y Frank no lo encuentra. Pero aquel instante lo salva. ¿No es la eternidad un reflejo inmóvil del tiempo? ¿Le bastarán aquellos minutos para sobrevivir? Vacilar, bailar, aquel perfume, aquel cuerpo suficiente para llenar toda una vida. ¡Silencio! ¡Silencio! Sólo el tango y el suave aroma de agua y jabón. De ser yo el lazarillo, le leería estos versos del *Zaratustra*: «Por ti, el más cruel de los cazadores, / Tú —¡Dios desconocido! / ¡Hiere más profundo, / Hiere una vez más! / ¡Acribilla, rompe este corazón! / ¿Para qué este martirio / con saetas de punta roma?...» («El mago»).

Quizás el comandante Slade se dedicó a cultivar desiertos en su interior, pero en los desiertos también hay rosas.

La carne es lo que nos hace «depende» (desde Platón hasta Bossuet), el principio de las necesidades, de las pasiones y de la voluptuosidad. La carne, al opacar su transparencia, «enturbia» la serenidad. La carne, velo, máscara, sensual y sensible, placer, tentación voluptuosa, impedimento para pensar, distracción, desatención. La carne, el principal engaño. ¿Sería posible vivir sin ella, vivir descarnados? En el *Fedón* de Platón el cuerpo es un *impedimentum*. En la búsqueda de la verdad, el cuerpo no es un instrumento, sino un impedimento. El cuerpo molesta al alma y no le permite pensar: sufrimientos, dolores, enfermedades..., pero también placeres placenteros. La corporeidad es negatividad, y la vida del cuerpo es simplemente la negación que debe ser anulada por la ascesis. Sí, el cuerpo es una carga, pero, sin el cuerpo, ¿para qué vale la vida? La vida sin el cuerpo y sin sus pasiones es innecesaria. El hombre, en su totalidad, es un ser que deviene en todo su espesor, que es, para decirlo mejor, tiempo encarnado, devenir en carne y hueso. El amor es ciego, y Fausto y Frank lo están. La ceguera les conduce a buscar una pureza que no existe. Fausto se acerca a ella y el coronel Slade la intuye como inaccesible. Están dispuestos a morir por alguien, pero nadie (excepto Sara) los requiere. Paciencia, que la paciencia también se encuentra entre las virtudes castrenses. Fausto encontró a Sara, que lo absuelve de todas las faltas y delitos morales provocados por su mala suerte. Y el coronel norteamericano aprenderá a luchar contra la vida porque es más fácil morir que vivir con rencor. Él ya lo dijo, un instante puede valer por toda una vida.

Ambos films proceden de la adaptación de un magnífico relato de Giovanni Arpino, *Il buio e il miele*. Adaptando el texto con Ruggero Maccari, Dino Risi llevó a la pantalla *Perfume de mujer*. Y Al Pacino (otro cuasi italiano) hace una interpretación extraordinaria que no puede superar a la del gran Vittorio Gassman. *Perfume de mujer* de Dino Risi es mucho mejor que la tambaleante *Esencia de mujer* de Martin Brest. Pero en esta última el baile es una secuencia gigantesca y vale por toda una obra.

49. CUANDO LA LLAMA DEL AMOR QUEMA— Los dos soldados británicos de fortuna Danny Dravot (Sean Connery) y Peachy Carnehan (Michael Caine) han conseguido más de lo que pensaban que les iba a dar la vida: Un pequeño imperio formado por diminutos pueblos enfrentados entre sí que ahora constituyen un ejército preparado y combativo. Además, han creado un régimen político cuasi teocrático. Una medalla masónica que Danny Dravot llevaba al cuello los salvó cuando los nativos creyeron que aquel individuo era la reencarnación de Alejandro Magno, conquistador de esos lugares de la India hacía siglos. Todo va bien. Demasiado bien. Hasta que Danny cree ser un semidiós y que puede gobernar con criterios despóticos. Y Peachy, un fiel amigo (lo será incluso más allá de la muerte de Danny), decide convencerlo del peligro que corren. Le aconseja irse a tiempo con parte de los tesoros acumulados, pero Danny se niega, se ha creído su papel y, además, ha elegido a una joven nativa de buena familia para ser su esposa. Peachy accede a quedarse hasta la boda y a partir después.

*El hombre que pudo reinar*, de John Huston, es una de las grandes películas del género de aventuras. Pero también contiene una de las escenas de amor más memorables. Llegó el día de la boda y la muchacha está inquieta. Danny no es un hombre con el cual se pueda mantener una relación normal. Para sus súbditos es un dios, la reencarnación de un dios antiguo y legendario. ¿Cómo será el contacto entre el cuerpo de una mortal y el de un dios? La muchacha llora desesperadamente, tiembla y finalmente la sacan a la fuerza hasta el altar donde se va a llevar a cabo la ceremonia de los esponsales. Danny es un dios puro, mientras que ella es la impureza de la carne mortal. ¿La impureza relativamente pura y la pureza relativamente impura se pueden mezclar? Danny ni siquiera es capaz de reflexionar sobre lo que está ocurriendo. Ya se cree inmortal. Sin embargo, la muchacha es consciente de que de esa unión surgirá un fuego purificador que eliminará las escorias (su propio cuerpo). «Eliminaré las escorias por el fuego, te purificaré de toda mezcla» (Isaías 1, 25). Este fuego, semejante al del Infierno o, mejor aún, al del Purgatorio (aunque ahora ya no existe), le devolvería a la pareja la pureza del Paraíso. La muchacha se encuentra perdida y abandonada por todos, que creen que es lo mejor para ella. Sabe que aquella boda, o se lo imagina, es un

sacrificio cruento, una inmolación. Y ella no quiere pasar por ese trance. No lo quiere, no lo ama, no desea al contrayente forzado. Ella lo teme. Teme que la toque, que la penetre y, debido a la fuerza de ese dios, su cuerpo salte en trozos, se descuartice, se funda o se disuelva. Sémele, hija de Cadmo, pidió a su amante Júpiter que se le apareciera en toda su majestad, y Sémele fue consumida por el dios.

Danny lleva a cabo un inmenso acto de soberbia, mientras que la indefensa muchacha sabe que va a cometer un pecado grave. Y la terapéutica de la expiación que sigue a ese pecado inducido consiste en su extinción. Nadie es puro ante un dios, no hay blancura inmaculada ante la luz que él mismo refleja. La blancura goza del privilegio de la pureza y la muchacha será pura al arder en contacto con el dios. Pero ella no quiere arder, no quiere inmolarse, ella preferiría seguir siendo virgen, casta, intocada. Y Danny es ajeno a todo este pensamiento mítico primitivo y avanza en su torpeza mortal. Un dios sólo puede casarse con alguien de su igual y, en su ausencia, como en este caso, replegar el placer y conducirlo a una existencia subterránea para preservar el poder basado en el azar de una gran mentira. El deseo de Danny únicamente podría consumirse en un régimen de clandestinidad, con pobres placeres de contrabando y satisfacciones privadas. Eso es lo que Peachy le aconseja, sin conseguirlo. Pero no, Danny lo quiere todo, y en ese todo el amor es un pilar esencial. ¿Cómo va a prohibirse un dios cualquier tentación? La tentación es un juego mental con posibilidad, un afloramiento de lo imaginario, apenas un *flirt*. Un dios no se puede prohibir nada, si no, no lo sería. La muchacha se tambalea, se enajena y se niega delante de Danny. Pero Dios no es irascible, Dios no puede ser desafiado, porque lo divino está más allá de los antropomorfismos ridículos e impotentes. Para la muchacha, Danny no es la representación del amor, sino de la muerte. Si ella estuviera enamorada de él, el peligro de la muerte redoblaría el fervor del amor. Pero no lo está, porque no lo conoce como hombre sino como un dios que la va a consumir entre las llamas.

Danny avanza hacia ella, la abraza y, al intentar besarla, la bella muchacha lo repele mordiéndole en el labio. Danny sangra y sangra. ¿Acaso un dios tiene sangre? ¿Un dios puede sangrar? Y los sacerdotes se dan cuenta de la

impostura inmediatamente. En la novela de Rudyard Kipling, en la que se basa la película del mismo título, los sacerdotes gritan: «Ni dios ni demonio, ¡un hombre!». Todo ha sido tan sorprendente y repentino que tardan un poco en reaccionar. La muchacha pierde la conciencia y entonces la masa empieza a moverse. Se ha corrido la voz de que ése no es Alejandro, sino un impostor, un violador de lo sagrado. En principio, Peachy salva a Danny, cuya soberbia lo obnubila. Y huyen hasta que llegan a un puente y Danny despierta, vuelve a la realidad, retoma su papel real y la dignidad del cargo y prefiere morir con honor antes de entregarse.

La violencia en el matrimonio, aunque aquí no llegan a celebrarse las nupcias y menos a consumar, es muy antigua en la historia y tiene un papel destacado en la mitología. Antes, o quizás paralelamente, Judit se enfrentó a Holofernes, y qué decir de las Danaides. En un vaso griego aparece pintado un hombre desnudo acostado sobre un lecho y, de pie, espada en mano, una mujer, evidentemente una de las hijas de Dánao en el momento de cometer un crimen semejante al de las lemnias, que ahogaron en sangre al género masculino. Las hijas de Dánao mataron a sus jóvenes maridos sin piedad en la misma noche de bodas. Además, estas parejas eran consanguíneas, primos, y Hera estaba detrás de este asunto de los derechos del lecho matrimonial. Pero también había asuntos políticos y económicos. Dánao era hermano gemelo de Egipto y tuvo que huir de Libia hacia Argos llevándose consigo a sus cincuenta hijas, que rechazaron casarse con sus primos, los hijos de Egipto. Al final se vieron obligadas y Dánao le entregó a cada una un cuchillo que, sin duda, utilizó. Solo se salvó Linceo, avisado por Hipermnestra. Y los cuerpos los arrojaron al lago Lerna, mientras que las cabezas se las entregaron a su padre. Un relato anudado en torno a la invención del matrimonio, «a la institución de una manera nueva para ambas razas antagonistas de vivir juntas, de compartir el mismo lecho», como escribe Marcel Detienne en *La escritura de Orfeo*.

Algo así sucede en la novela de Kipling adaptada por John Huston. Un hombre que representa una cultura lejana pretende juntarse con la cultura local y esta última lo rechaza. El futuro de las Danaides (Rodin esculpió a una de ellas) fue diverso, según los autores, y por lo general penoso.

La muchacha muerde al dios y el dios sangra, es un ser humano. Entonces

pierde todo su poder y los sacerdotes comienzan a apedrearlo. La muchacha debería alegrarse porque se ha salvado, pero sigue perdida en su delirio. Doblemente engañada, ¿arrojaría la primera piedra?

La mentira es un arte de la política, pero no del amor. Jocosamente, Voltaire invitaba a sus amigos a que le mintiesen, y les respondía que, así, «cuando llegue la ocasión os lo devolveré».

50. EL AMOR NO ES VIOLENTO— Tokio, 1936. Sada Abe (Eiko Matsuda), una exprostituta que trabaja en el servicio de un hotel, conoce al propietario del mismo, Kichizo Ishida (Tatsuya Fuji), casado con la dueña, y se hacen amantes. Nada de amor, sólo sexo, y cada vez más primitivo, cada vez más ajeno a los sentimientos. En *El imperio de los sentidos*, Oshima homenajeaba a *El imperio de los signos* de Roland Barthes, la experiencia del viaje al Japón del gran ensayista francés, libro en el cual no hay comentarios sobre el amor ni el sexo. Y también llevaba a la pantalla sus lecturas de Sade, Leiris o Bataille.

Ni amor, ni erotismo, sólo sexo por el sexo. Una competición entre la pareja para ver quién es capaz de resistir más. Los deseos que exceden los límites de lo natural (por muy laxos que éstos sean) provocan muchos males. Sada y Kichizo se alían con la muerte y llevan a cabo un suicidio supuestamente placentero. En realidad, Sada comete un homicidio consentido, y Kichizo la abandona a través de la muerte, una vez perdida la conciencia. Los epicúreos afirmaban que las relaciones sexuales nunca producían provecho, pero que eran amables con tal de que no provocaran daño. Sada y Kichizo consienten hacerse un daño irreparable, un daño sin fin, sin contenido y sin sentido. Traspasadas las barreras del placer, aparece el dolor y, luego, la muerte. En realidad, la muerte no se presenta, sino que acude a la llamada, a la invocación de los amantes. Dolor sin amor. Sada y Kichizo están enfermos y sobrepasan los límites de la pasión erótica, sin darse cuenta de que el placer supremo no llega por la acción sino por la contemplación, al margen del contacto sexual repetitivo y agotador. En *Las edades del mundo*, Schelling escribe que lo pasado es sabido, lo presente es conocido y lo futuro es

presentido. Esta pareja no tiene futuro, pues su juego sólo conduce a la muerte. Sada sólo quiere disfrutar, y Kichizo no quiere envejecer, pues sabe que eso significa la pérdida de la acción sexual, su único motivo para seguir viviendo. Ve a esas muchachas que se le ofrecen, a un viejo, que le muestran su sexo dispuesto, pero el activo deseo mental del anciano no se corresponde ya con su decadencia física y con su impotencia. En el *Enquiridion*, Erasmo escribe lo siguiente: «Si eres viejo, pide prestados los ojos de otros y verás qué mal cae a tu edad ese vicio, que en los mismos jóvenes es degradante y se ha de frenar, pero que en los viejos es monstruoso y motivo de ridículo incluso para los seguidores del vicio. Entre todas las cosas monstruosas, ninguna lo es tanto como la lujuria senil. ¡Oh, loco de atar y olvidado de ti mismo! Mírate al menos tus blancos cabellos en el espejo, tu frente llena de arrugas, tu cara tan parecida a la de un cadáver y como quien está ya al pie del sepulcro y ocúpate en otras cosas más dignas de tu edad. Que el aviso o, más bien, la fuerza de los muchos años te lleven al camino donde te deberían haber llevado los simples dictados de la razón. El mismo placer te rechaza. “Ni yo —dice— soy conveniente para ti, ni tú idóneo para mí.” “Ya gozaste bastante, ya comiste y bebiste en demasía. Es hora de que te vayas. ¿Por qué sigues persiguiendo los deleites de la vida, si la vida misma te dejará también? Es hora ya de que aquella simbólica concubina Abisag descansa en tu seno, y con su santo ardor caliente en tu alma y abrazado a ella puedas desentumecer tus miembros”». Las muchachas se ríen del anciano. Kichizo no quiere que las muchachas se rían de él en el futuro y es compasivo cuando se acuesta con la vieja dama guitarrista. Allá por donde va, además de con Sada, Kichizo desperdiga generosamente su semen. Viven la sexualidad como algo cotidiano, quizás como el hábito más cotidiano de cuantos practican. Llegar hasta el final del placer. El placer como forma de vida. Kichizo emprende un peregrinaje por todos los montes de Venus cercanos, una escalada difícil y agotadora. El goce es un sentimiento que sobrepasa la distinción entre placer y dolor, que engloba también lo desagradable, lo tedioso e incluso lo doloroso. Sada goza, Kichizo goza, pero tampoco el gozo es suficiente. El gozo es un pozo sin fondo. El deseo, la pasión, el goce y el dolor debilitan y esclavizan. Sada y Kichizo son meras marionetas. Y este eros desbocado es carencia, carencia de afecto, de

razón y de sentimientos. Este eros desbocado es primitivo, y por este motivo la misma película, bella en sus imágenes, carece de historia, de argumento, de diálogos, como las películas pornográficas más estereotípicas. El pensamiento es lo que distingue al ser humano del animal, no su capacidad sexual. Y Sada y Kichizo hace tiempo que han dejado de pensar, se han convertido en seres irracionales y actúan incluso con menos tino que ellos.

La vida animal es una forma de vida al margen de la historia, al margen de la evolución humana. Y la angustia que traen aparejada la aniquilación y la muerte va ligada siempre al erotismo violento. Nuestra actividad sexual nos ata a la imagen angustiada de la muerte, y el conocimiento de la muerte misma hace más profundo el abismo erótico. En la angustia sexual, como dice Bataille en su historia del erotismo, se descubre una tristeza mortal. Sada y Kichizo, en el fondo, están representando un ritual ancestral, un sacrificio ancestral. Gritos, gemidos, silencios; erotismo, violencia sexual, asesinato u homicidio; muerte ritual en honor de un dios desconocido, al que se la ofrecen. Sada y Kichizo se canibalizan sexualmente. Ella se lo come a él, cortándole su pene como un torero le corta las orejas a un toro al final de su agotadora faena, y al final vence al toro del Laberinto, al Minotauro, a quien le entregaban vírgenes permanentemente. Y esta orgía ritualizada desemboca en la magia. Sada adquiere la fuerza del derrotado para continuar su propio camino. Ahora será incluso la más deseada, la prostituta más deseada. Lo hace todo, lo aguanta todo y está aliada con la muerte, con el lujo y con la lujuria de la muerte. El erotismo más allá del límite, la pasión y la sexualidad cercana a la ginecología médica es para esta pareja un sustituto del universo, o lo único que vale la pena del universo. En el deseo, todo lo demás deja de tener valor. El objeto, uno para el otro, proporciona aquello de lo que carece para sentirse embargado por la totalidad del ser, hasta el punto que nada le falta. ¿La inhibición del amor favorece la intensidad del placer erótico? Cuanto más se usan Sada y Kichizo, más se desconocen. Se desconocen para no sentirse culpables de sus heridas, de las heridas que se otorgan uno y otro. Kichizo agoniza como un Cristo erótico en la cruz de la cama. Y Oshima busca un punto místico, una entrega a ese dios báquico. Kichizo se inmola a través del sacrificio erótico por todos nosotros como lo hizo Cristo de otra manera.



Ambos personajes rondan alrededor del mal. ¿Qué bien hay en lo hecho? ¿A qué conduce? ¿A un suicidio placentero?

En *De la seducción*, Baudrillard se refiere a esta película poniendo en duda el juego del goce. Lo que estaba en juego, por medio del goce, era sobre todo ir hasta el final y más allá del goce, un «desafío que gana a la operación pura del deseo porque su lógica es mucho más vertiginosa, porque es una pasión, mientras la otra sólo es una pulsión». El eje de este film de Oshima es el acto sexual, y el goce, con su obstinación, es atrapado por una lógica de otro orden. Para el filósofo francés, la película era sexualmente ininteligible, pues el goce lleva a todo salvo, por supuesto, a la muerte. *El imperio de los sentidos*, como *Saló* de Pasolini, representa el crepúsculo de la seducción: cualquier reversibilidad ha sido abolida según una lógica implacable. Sada y Kichizo no pueden parar, no pueden detenerse ni dar marcha atrás.

51. EL AMOR ES LA ÉPICA DE LO ELEGÍACO— «Todo lo que yo amo en un hombre son sus logros.» (Alma.)

«¿Si hubiera alguien que hiciera más de lo que yo hago?» (Gustav.)

«¡Lo amaría!» (Alma.)

«No me preocupo por ahora. No conozco a nadie que pueda más que yo.» (Gustav.)

Esta conversación, auténtica, entre Alma y Gustav Mahler muestra el poco afecto que la mujer tenía por su esposo. Entre ambos, y sobre todo por parte de ella, se creó una relación de celos, de celos profesionales que acabaron con el amor. Místico para Schoenberg, Mahler era un santo al que sólo le importaba el espíritu. «La fe no pregunta como el amor», llegó a escribir.

Y Marian es, precisamente, todo lo contrario a Alma. Ya no le exige nada a Robin. Lo ha estado esperando toda la vida y, para cerciorarse de que jamás lo traicionaría, entró en un convento. Después de muchos años lejos de Inglaterra, luchando en las cruzadas, Robin Hood regresa a Sherwood. Ya nada es lo que fue. El paisaje ha cambiado, las gentes se han hecho más conformistas y lo único que sigue igual es el sheriff de Nottingham, un malvado. Robin ha cumplido años y está viejo y agotado, aunque él no lo

quiere reconocer. Y Marian, que también está mayor, intenta atrapar esos pocos instantes que les quedan juntos. Lo intenta convencer para que deje de pelearse e intenta hacerlo entrar en razón, pero todo es inútil, tampoco el amor lo conseguirá. Todo parece detenerse en un tiempo muerto de esperanza hasta que Robin y el sheriff se retan a un duelo. El viejo Robin se enfrenta a un joven y rudo contrincante que conoce a la perfección las trampas de su oficio. Y el honor no cuenta para él de la misma manera que es esencial en un caballero como Robin. Perdido, extenuado y sin fuerzas para resistir las acometidas de su contrincante, Robin le propina un gran golpe, un golpe definitivo que evita su segura muerte en el campo de batalla, aunque está gravemente herido y lo desconoce. Marian lo recoge, lo traslada al convento e intenta curarlo sin éxito, pues las heridas son incurables, y entonces se produce uno de los momentos más intensos de amor en la historia del cine, y curiosamente en esta gran película de aventuras de Richard Lester interpretada por Sean Connery y Audrey Hepburn.

Marian sabe que Robin se está muriendo lentamente y que esa pequeña tregua de paz otoñal está llegando a su fin. Él yace en la cama en medio de grandes dolores y no es consciente de su situación desesperada. Y ella no puede hacer otra cosa mejor para demostrarle su amor que evitarle ese sufrimiento. Charlan y charlan. Y Robin ya no puede más. «La fe no pregunta como el amor», debió de pensar también Marian, igual que Gustav, y le da un bebedizo que lo calmará ya eternamente. «¡Mi amor! ¡Mi vida! ¡Muere! ¡Muere! ¡Que no se prolongue tu agonía!», le grita Lavinia a Espartaco en el memorable film de Kubrick. Decía Francis Bacon que las mujeres castas son con frecuencia orgullosas e indómitas, pues se prevalen del mérito de su castidad. Pero Robin, agonizante, todavía no ha perdido la razón. Se da cuenta de lo que ha hecho su amada y se lo echa en cara, pero finalmente es consciente de que actuó como debía. Se sacrificó una vez más, sacrificó el poco tiempo que pudieran estar juntos, por la piedad que siempre lleva consigo el amor. Edmund Burke escribió que la piedad es una pasión que se funda en el amor, que «hay más piedad en los troyanos que en los griegos, por eso se les ama más. Más a Héctor que a Aquiles, más a Príamo que a Agamenón». Y yo añadiría que más a Robin que al comisario de Nottingham.

Barrés clamó: «Rascad lo épico y encontraréis lo elegíaco».

«¿Qué puedo hacer, si mi señor se asusta, si no es estar con él hasta la muerte? Que buen fin halla quien amando muere.» (Petrarca, *Cancionero*, CXL.)

¡Ah! Si los lamentos pudieran mover perdones.

52. EL AMOR ES UN GOZO— «La pasión es como el dolor, y como el dolor, crea su objeto», escribe Miguel de Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*. La película de Luis Buñuel *Ese oscuro objeto del deseo* (lejanamente inspirada en el libro de Pierre Louys *La mujer y el peleele*) comienza con el protagonista (Fernando Rey) arrojando un cubo de agua sobre la coprotagonista (en este caso Carole Bouquet, que comparte el papel con Ángela Molina). Y finaliza cuando ella(s) arroja otro cubo de agua sobre su *partenaire*. Un maduro y adinerado burgués francés, Mathieu Faber, se encapricha de una joven y bella mujer, Conchita, de pocos recursos económicos. La muchacha vive en París con su madre y son de origen español, andaluz. Difícil edad del hombre otoñal y difícil edad de la mujer en su pubertad. Por parte de ella sólo hay interés económico, pero por parte de él otro diferente, sensual, erótico y poco romántico. Él siente por ella un deseo insaciable de dominación. Ha encontrado un objeto que intenta comprar por todos los medios y ver así satisfechos sus sueños sexuales. Persona educada, amable y caballerosa, Mathieu persigue a su presa con intensidad, pero también dejándose llevar por los caprichos de ella. Pero cuando todo se va a consumir siempre hay algo que se lo impide, una negativa de la muchacha o una circunstancia inaplazable. Mathieu Faber posee algo completo, total e ilimitado para su goce, pero la materia de su propiedad se le resiste y le impone una castidad semejante a la de la santidad. Conchita le cambia el goce por el gozo: la alegría de la espera, la alegría de la posibilidad en un futuro, la relación basada en la falta de connotaciones sexuales. A veces la muchacha le impone a su amante misógino el castigo de la adoración femenina, de su adoración como una diosa. Y él cumple sus mandatos pero insiste en el goce corporal y material. Cambia la alegría centrífuga del gozo impuesto por el

placer centrípeto del erotismo insaciable y posesivo. Y esta lucha se mantiene a lo largo de toda la película como un simbolismo de las dificultades que entraña toda relación amorosa-matrimonial. Pero tampoco el matrimonio parece modificar mucho la relación de la pareja. Mathieu entiende que esa relación contractual estipula que, si se trata de un objeto, se puede gozar de él con toda libertad, ilimitada. Y Conchita entiende que a la firma de ese tratado alcanza su libertad. El objeto sigue manteniéndose independiente frente a su comprador. Poseer a una mujer, o una mujer poseer a un hombre. Él solo tiene ese deseo, y ella carece de interés pasional hacia Mathieu, aunque sabe que su bienestar económico depende de sus cesiones temporales, que retrasa indefinidamente. Poseer a una persona equivale a hacer de ella un objeto; por lo general a una mujer y pocas veces a un hombre, pues a él se le posee diabólicamente. Quizás en las relaciones homosexuales uno de los hombres también se convierte en objeto del otro (y por supuesto en las lesbianas). Contemporáneamente, al goce se le relaciona con la sexualidad y con la consumación. Y esta acción conduce a su final. ¿El hombre de esta película no es en el fondo también cómplice de los desencuentros de la mujer? Prolongar el deseo, aumentarlo con la tardanza para evitar su final en el acto de entrega, de rendición de la presa. Contemporáneamente, al goce también se le relaciona con la sociedad de consumo; de hecho, el hombre maduro compra el cuerpo de la muchacha, y por eso ella se desprende de su materia y no le entrega su inteligencia, sólo a través de la cual ambos se podrán entender. Esto no logra comprenderlo Mathieu Faber casi hasta el final del film. Compró su cuerpo, su físico, pero no su inteligencia, no su libertad y su raciocinio, que mandan sobre su materialidad.

Ella: ¿Por qué insistes tanto en que hagamos el amor?

Él: Para estar más cerca de ti, porque te quiero.

Ella: Yo también te quiero, pero no me apetece hacer el amor contigo. Estamos juntos. Tú me tomas en tus brazos. Yo te acaricio, tú tienes mis piernas, mi boca, mis pechos. ¿Por qué también hacer el amor?

Él: Porque es normal, es natural. Todos los enamorados lo hacen.

Ella: Entonces piensas que no soy normal. ¡Vámonos!

«La pasión es como el dolor, y como el dolor, crea su objeto», escribe

Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*. El dolor siempre está presente en el goce. La intensidad extrema se vuelve insoportable y se goza por estar al límite. El personaje de Buñuel goza en el límite de su dolor por no poder acceder a la materia que ha comprado. El goce sobreviene fuera de toda medida o de la idea de un límite. Está en constante renovación y nunca acaba de satisfacerse del todo. El sujeto queda sometido a su propio goce. Al objeto del deseo (ella[s]) lo someten. No existe goce solitario. Conchita goza haciéndole sufrir, y bailando desnuda (Ángela Molina) en un tablao flamenco en Sevilla, donde Mathieu le ha comprado una casa. Ella goza enseñando el cuerpo desnudo que ya no es suyo. Lacan escribe que únicamente goza la mujer. Ella es el otro, el gran otro, lo que queda fuera del lenguaje y del sentido, y que, por esa misma razón, escapa a toda aprehensión por parte de un sujeto. No hay o no necesita relación sexual. Y el goce masculino, para Lacan, tendría que ver con el deseo de una satisfacción, a su vez ilusoria, de compensar la falta que supone la castración. La castración, en el caso del personaje de Buñuel, que el tiempo le va a producir. Él fracasa permanentemente en su labor de seducción, oratoria e incluso económica. Relación de seducción como relación sexual. El placer se produce porque el sujeto sabe que la tensión va a resolverse en satisfacción final. Y que se va a producir una descarga. El cubo de agua sobre el rostro de la muchacha en la estación del tren es una gigantesca eyaculación ante la imposibilidad de llevarla a cabo de una manera real. El tiempo de la tardanza mezcla necesidad y deseo. ¿No es mejor vivir en celo, en ansia, en dicha futura? Ella apenas incluso le deja que la acaricie. La caricia se caracteriza por un doble movimiento: recorrido y vaivén. La caricia pide más. Es la zona por donde pasamos, por donde nos demoramos, el lugar que recorreremos y al que volvemos. El cristianismo (al que Buñuel siempre critica por el cinismo que encierra) prohibió el gozar, lo avergonzó. Sólo tener hijos. Y abolió el placer de la mujer. Hizo del gozo algo sombrío, malo, pecaminoso, rechazable. La religión, la autoridad, la dictadura del sexo, la falta de amor y de comprensión, de todo ello habla Buñuel. El hombre maduro, encerrado en su laberinto de instintos insatisfechos, frente a una mujer joven, sabia, irresistible, calculadora, compleja y sin sentimientos. Y Conchita cederá una

infinitésima para volverlo a acorralar. Mathieu ya se ha convertido en su presa. Ella ya vuelca sobre él el cubo lleno de agua. Le devuelve los despojos de siglos. De nada valen ya las viejas armas masculinas, la mujer también se ha armado.

Films como el de Buñuel adelantan series de televisión como esta de Steven Soderbergh, *The Girlfriend Experience*, en la que una estudiante de derecho, Christine Reade, lleva a cabo en su tiempo libre un trabajo de *escort*, de acompañante sexual a cambio de importantes sumas de dinero. Una prostitución de lujo sin romanticismos. Sin amor, sin amistad, sin aficiones, sin ocio, la vida de Christine, su cuerpo, oscuro objeto del deseo, sufre ya la industrialización capitalista.

53. PARA EL AMOR LA BELLEZA NO ES SUFICIENTE— En *El mundo como voluntad y representación*, Schopenhauer escribe que el cuerpo es para nosotros sólo una representación, y más adelante añade: «El cuerpo es aquí para nosotros un objeto inmediato, esto es, aquella representación que constituye el punto de partida del conocimiento del sujeto, ya que tal representación, con sus alteraciones conocidas inmediatamente, precede a la aplicación de la ley de causalidad, proporcionando así a ésta los primeros datos». ¿Es suficiente entonces la sola belleza del cuerpo para mantener el amor? ¿Seríamos capaces de vivir toda una vida contemplando la belleza de la *Gioconda* de Leonardo, *La Venus* de Sandro Botticelli o la *Maja desnuda* de Goya? ¡No! ¡Seguramente no! La belleza, sin más, también cansa, agota y establece una inmovilidad que gasta el escaso tiempo de la vida. Porque la vida es, por lo general, movimiento y no estatismo (aunque puede, y hasta es deseable, que esto último también exista en algunos estratos de la sociedad, como el religioso). Por lo tanto, las dificultades en la convivencia entre Béatrice (Isabelle Huppert) y François (Yves Beneyton), en *La encajera* de Claude Goretta, basada en la novela de la escritora francesa Pascal Lainé (el guion es del mismo director, Kunzendorf y la autora de la novela, premio Goncourt), van a surgir muy pronto una vez que el deslumbramiento del estudiante de letras de París vaya desapareciendo. La belleza de la muchacha

y su bondad angelical se eclipsan por la insistencia en no modificar su estatus intelectual bajo.

Cuando Béatrice y François se conocen, mantienen esta conversación preliminar, ilustrativa de toda la historia: *Él*: «¿Te gusta leer?». *Ella*: «No tengo mucho tiempo». *Él*: «¿A qué te dedicas?». *Ella*: «Trabajo en una peluquería». François queda un poco desilusionado, pero Béatrice, desde el primer momento, no lo engaña. Es una peluquera, tiene dieciocho años, es virgen y, como diría Nietzsche, tiene el misterio de las mujeres antes de embarazarse. En la habitación del hotel al que acuden los amantes, que es la de ella, François encuentra un libro de Maupassant. El joven le pregunta si le gustan esos cuentos. Y ella, con poco convencimiento y entusiasmo, le responde que sí. Entonces él abre el volumen y lee al azar un fragmento que dice así: «Encima de sus cabezas, sobre la rama de un olmo, el pájaro no dejaba de cantar. Guardaron silencio para que no huyera». Los paseos, la seducción, el paisaje marino, las expectativas, la belleza de la muchacha y su silencio conforman por ahora al amante. Por el contrario, Béatrice desarrolla el amor puro, el amor activo sin mezcla alguna de amor propio, complacencia o narcisismo. Y se entrega totalmente a él en un amor absoluto. Entrega su blancura inmaculada, su pureza, la pureza que embellece cualquier otra virtud, incluso aquellas de las que se carece. Béatrice está dispuesta a morir por el amor. Y al pasear por el cementerio que alberga a los soldados muertos en los desembarcos de la Segunda Guerra Mundial se interroga: «¿Muertos por el amor? ¡Qué jóvenes eran!». Béatrice le confiesa a su acompañante que es la primera vez que ve el mar, que ve los acantilados. Él se asombra y le responde: «No conoces nada».

Béatrice es la belleza, la pureza, la ingenuidad y la lealtad, pero ¿son suficientes todas estas virtudes para hacer feliz a su amante? ¡No! Béatrice encandila a la familia de su novio y François le pide que se casen. Y así lo llevan a cabo. Cuando uno de sus amigos de la universidad le pregunta a François si Béatrice ha estudiado, y él responde que no, éste le hace ver que eso puede ser un problema. François afirma tajantemente que no, y añade: «Tiene una inteligencia natural». Pero tampoco esta capacidad será suficiente para evitar lo que tan bien expresó Maiakovski en estos versos: «... La barca

del amor se ha estrellado contra la rutina de la vida...». François insiste en que acuda a clase y estudie, que lo comparta con el trabajo o incluso que lo abandone, pero Béatrice se niega y le dice que le gusta vivir así, vivir entregada a él, aprendiendo de él, esperándolo y satisfaciéndolo. Pero las distancias se van agrandando en la vida social. Cuando se reúnen con otros universitarios, Béatrice permanece en silencio o, en medio de discusiones dialécticas sobre política, democracia o marxismo, ella sólo habla ingenuamente de vestidos. Y la suegra (las preferencias incondicionales son de su suegro) la califica de «modosita». Béatrice tiene una amiga y compañera de trabajo, Marylène (Florence Giorgetti), que es la versión más mundana del amor. Ella la desaconseja y la previene de esta manera tan cruda: «El amor no dura. Se bebe en el mismo vaso y luego ronquidos. La pasión, el amor, todo es una farsa. Y todo eso por follar un poco».

¿Qué pensaríamos de un amante que increpa cada vez más a su amada diciéndole que debe prepararse, cultivarse, educarse y, sin embargo, le reafirma su amor? Responderíamos sin duda que ésa sí es una lucidez inquietante y una extraña tibieza, y pensaríamos con razón que a ese amor le sobran reproches para ser un amor sincero, que se fuerza un poco, que ama sin ganas y a regañadientes. Un amor que ama tan a disgusto, que conoce las dificultades y los obstáculos a pesar de los cuales condesciende a amar, es sospechoso. Sospechoso por parte de él, pero no de ella, complacida. El cuerpo, el sexo y el cariño ya no son suficientes. El cansancio ha inundado sus vidas. Ya no tienen nada de qué hablar, la monotonía y el aburrimiento los inunda y los ahoga. Ella, desde su ingenuidad, es consciente del fracaso. Y François entra en cierta desesperación. Él le dice que nunca pide nada, y que no sabe si es feliz o no, si está aquí o allí; ¿qué espera de él? «Nunca seremos felices, somos muy diferentes», le comenta a Béatrice. François se culpabiliza por no haberse dado cuenta antes de la imposibilidad de sobrevivir a tantas diferencias: sociales, educativas, culturales, de intereses... La separación es inevitable, pero ella no se defiende, no quiere nada, no protesta. Como decía Baudelaire, lo bello no es más que la promesa de la felicidad, pero la felicidad no puede pasar de promesa.

Béatrice va perdiendo el interés por todo. Regresa al domicilio de su



madre y se enferma. Ingresa en un hospital psiquiátrico y pierde la conciencia del tiempo. El tiempo es tan distinto del dolor que más bien sería su remedio. El tiempo como una medicina para el dolor; actuando como un sedante y como un analgésico, la morfina del tiempo palia los viejos dolores y adormece los viejos pesares. Los adormece porque ella se niega a olvidarlos del todo. Y Béatrice emprende lentamente el camino de la muerte. Paradójicamente, el amor tiende hacia su propia negación, hacia la propia negación de su ser, su propio no-ser. ¿Vivir para otro es suficiente? ¿Es suficiente para el que ama y para el amado? ¡No! El amor es más exigente, más cruel, y lo quiere todo: la belleza física y la intelectual, lo que se tiene en abundancia y de lo poco que se pueda carecer. Hay una gran diferencia entre morir por el otro, sin saber por qué, y vivir para alguien a quien se ama hasta morir por él. Vivir y morir de amor: la dedicación ciega a otro fundamenta la simple abnegación, mientras que la dedicación cuya única intención es el amor, y cuya exclusiva finalidad es el amado, se llama sacrificio. Porque la abnegación es, ante todo, negación de sí. Abnegación y sacrificio, ¡qué más da! Béatrice está condenada a muerte. ¿Quién fue el culpable? La compañera de universidad de François, muy politizada, lo increpa diciéndole que con Béatrice se portó como un patrón: «Te cansas y la echas. Todo lo que no entiendes lo rechazas y lo echas». Pero François también es una víctima de su rousseaunismo. Él pensó, al principio, que la bondad natural es suficiente en la cultura y en la civilización, cuando, por el contrario, es un inconveniente. Las teorías políticas están bien mientras no se prueban en la realidad, porque cuando se llevan a cabo dejan de serlo y su interpretación conlleva bondades y complejidades a veces no muy favorables.

François visita a Béatrice en el hospital. Le lleva flores, pasean por el jardín empedrado de hojas muertas del otoño y recuerdan los buenos momentos pasados juntos. Ella parece alegrarse y su rostro recupera esa belleza sencilla y deslumbrante. Y por primera vez le miente para absolverlo de su culpa, pues qué poder posee el amor sino el del perdón. Le dice que conoció a otros hombres y que viajó por Grecia. François parece celoso y promete volver a verla. Pero ella lo pone en duda; no es que dude de él, sino de ella y de su fortaleza para seguir viviendo, no sólo física sino también, y

sobre todo, mentalmente. Françoise se va y Béatrice vuelve a la sala de ocio del recinto. Allí la vemos tejiendo junto a unos carteles publicitarios de Grecia, los molinos solitarios de Miconos. En *La escritura de Orfeo*, Marcel Detienne comenta que hemos aprendido a sentir los paisajes como estados del alma. La belleza de las islas griegas, pero también su soledad. Béatrice mira a la cámara de frente, como si mirara su propia muerte. Está lista, ¿qué podría temer? «Él había pasado por su lado sin verla. Porque ella era de esas almas que no hacen ninguna señal, pero que hay que cuestionar pacientemente y sobre las cuales hay que saber posar la mirada. Un pintor la habría tomado como modelo. Habría sido lavandera, aguadora o encajera», nos dice una voz en off. Sí, hubiera sido el rostro en un cuadro bellísimo, pero la vida a veces está reñida con el arte.

54. CUANDO EL AMOR SE INCENDIA COMO LOS CAMPOS DE TRIGO— Berkeley escribe en su «Primer diálogo» que «el pensamiento es lo que distingue al hombre del animal, y la libertad de pensamiento establece una gran diferencia entre hombre y hombre. Con los nobles defensores de este privilegio y esta perfección del género humano, que llamo librepensadores, estamos en deuda por todos los importantes descubrimientos, por este océano de luz que ha roto y ha abierto caminos, a pesar de la esclavitud y de la superstición». Hombre (ser humano) y animal-naturaleza. En todas las películas de Terrence Malick se da una lucha entre las fuerzas de la naturaleza y el ser racional. Fuerzas positivas, pero también negativas. El ser humano se olvida muy a menudo que comparte un planeta en el que no vive solo, y la naturaleza se lo recuerda, a veces cruelmente. En muchas partes de sus films, Malick parece más un documentalista de National Geographic que un gran director de ficción. Pero todas estas maneras, que nos pueden parecer antagónicas y heterogéneas, le sirven al director norteamericano para componer su inédito y distinto discurso. Esto es lo que sucede en *Días del cielo* (1978), su primera película, en la que contó con actores sobresalientes como Richard Gere o Sam Shepard. Las imágenes de los inmensos campos de trigo de Texas, tomadas por Néstor Almendros, son un componente

imprescindible en el film. Lo mismo que la plaga de langosta que asola esos campos, que son incendiados para acabar con ella y con el trabajo, por algún tiempo, de muchos cientos de braceros. La naturaleza nos da las cosas (Dios, para muchos creyentes) y también nos las quita. ¿Por qué? ¿Qué mal hemos cometido? Simplemente recordar la expulsión del Paraíso y aquello del trabajo y el sudor de nuestra frente. Los comportamientos de las personas influyen en el ambiente y la tierra nos responde con su propia interpretación.

Bill y su hermana Linda malviven entre duros trabajos en la Chicago de los años diez del pasado siglo. En esta vida más marginal que proletaria, conocen a Abby, una muchacha de la edad de Bill y también sin horizonte laboral ni existencial. Los tres deciden hacerse pasar por hermanos y cambian la vida en una gran ciudad agobiante y deshumanizadamente industrial por otra más pacífica en los campos de trigo de Texas. Encuentran trabajo como braceros, y malviven al raso bajo el frío y el calor extremos, pero parecen haber hallado algo de calma en sus hasta entonces agitadas vidas. El dueño de esas inmensas extensiones es un joven heredero, un poco mayor que Bill, que se enamora de Abby y la pretende, ante los celos de Bill, que se desbocan. El patrón los acoge a los tres en su mansión, les mejora infinitamente sus vidas y les hace ver que también ellos pueden alcanzar la felicidad en el mundo. Sólo hay una condición implícita, dado que el patrón no sabe que, en realidad, Bill y Abby no son hermanos sino amantes: dejar que la muchacha acceda a casarse con él y que Bill, o bien se marche para evitar un conflicto grave entre ambos, o bien se quede allí como un familiar. Bill y Abby se resisten durante mucho tiempo. Y ella hace el doble juego sentimental. El amante-patrón es tan crédulo que tardará en darse cuenta del papel que está jugando. Bill y Abby corren peligro, están en peligro, y, como escribió Bacon, los peligros generalmente reclaman ser recompensados con placeres. El placer de la mentira, el placer del engaño, el placer de la traición hacia quien sólo los ha ayudado. Pero el placer es lo que está más cerca del dolor, el dolor que van a provocar en el tercero indefenso y el que van a arrojar sobre sí mismos. Pero el dolor más poderoso, según Edmund Burke, es aquel que es infringido por un poder de algún modo superior, porque nunca aceptamos el dolor de buena gana. Bill acepta irse voluntariamente y renuncia al amor y a la pasión. Se marcha lejos de Texas. Y

Abby y Linda se quedan en la mansión, compartiendo una vida tranquila y campesina. Con el tiempo, Abby acaba queriendo a su marido engañado. Pero cuando todo marcha bien, años después, Bill regresa como un fantasma, como un héroe homérico, y la tragedia se desencadena. Y donde hay tragedia el destino juega un papel importante. En un arrebató irracional, Bill mata a su oponente cuando era éste quien iba a matarlo a él. Huirá y será cazado por la policía como una alimaña. Y Abby y Linda se quedan huérfanas en una tierra arrasada por la langosta, quemada por el fuego y ensangrentada por el asesinato.

*Días del cielo* es como un relato bíblico o una tragedia griega. De la misma manera que no se puede controlar la naturaleza, las pulsiones del ser humano tampoco responden a una racionalidad total. Los impulsos, los deseos, las pasiones y las emociones, incluso siendo educadas, no dejan libre al individuo. La civilización no controla la naturaleza al cien por cien, ni tampoco al individuo. El bien y el mal se hallan en el pozo de su interior y pueden surgir inesperadamente. Y Bill, Abby y Linda eran conscientes del peligro. Sartre nos subraya eso que ya sabemos, que no existe ningún placer que no sea conocido como tal, y que tampoco existe ningún dolor que no sea conocido como tal. Pero mientras el placer (Bill-Abby) busca su propia perpetuación, el dolor (el patrón) busca su supresión. Violencia de la naturaleza, violencia del ser humano. Y la violencia nunca es parcial, sino total. La violencia, como la plaga de la langosta, lo destruye todo sin piedad. Aquí todos mueren. Unos en vida y otros en la ausencia de vida. La pasión y el deseo. Para Jacques Lacan, el deseo evoca la carencia del ser bajo las tres figuras de la nada que constituyen el fondo de la demanda de amor, del odio que viene a negar el ser del otro y de lo indecible de lo que se ignora en su petición. Y en la muerte ya no hay deseo. Y el deseo es tan poderoso como la muerte, pero más mortal que ella. El deseo ama y odia a la vez. En los momentos finales del regreso de Bill, Abby lo vuelve a amar, pero también lo odia por robarle su bienestar y su acomodo con alguien que la respeta y que la sacó de la miseria. Abby odia y ama aún a los dos, aunque podría amarlos a ambos indefinidamente, pero eso no es posible socialmente, ni tampoco familiarmente. Abby odia y ama. Como en el epigrama 85 de Cátulo, ella

podría decir: «Quizás te preguntes por qué lo hago. / No lo sé, pero siento que es así y me torturo». Es joven, y aún le queda más que el resto de su vida para atormentarse. Como en el verso de Nietzsche (y modifico «desierto» por «campos de trigo quemados»): «Los campos de trigo quemados por la langosta en Texas crecen: ¡ay de aquellos que ocultan campos incendiados en su interior!». Para entender a Malick, releamos la Biblia y sus prohibiciones y condenas.

55. CUANDO EL AMOR NO PIERDE LA MEMORIA— La historia de la habitación verde tiene lugar en un pequeño pueblo del este de Francia. Y comienza diez años después de la Primera Guerra Mundial, que causó millones de muertos. Julien Davenne, el protagonista de *La habitación verde* de François Truffaut, basada en el relato de Henry James *El altar de los muertos* (el guion es del mismo director-actor y de Jean Gruault), experimenta un gran sentimiento de culpa por haber sido uno de los pocos sobrevivientes de su grupo. Julien va a casa de un amigo, que acaba de perder a su esposa y está desesperado, y mantiene una agria discusión dialéctica con el cura, que está representando su papel rutinariamente. Julien le dice al sacerdote que allí sobra, pues no va a resucitar a la muerta, y que de qué les vale que acontezca posiblemente dentro de varios siglos. Las palabras de resignación no le valen. Julien pide que el representante de Dios en la tierra diga estas palabras, «¡levántate y anda!», y que, efectivamente, los muertos se levanten y caminen. «Y si es usted incapaz de resucitarla, no tiene nada que hacer aquí», le grita al cura. Los consuelos convencionales no sirven para nada. Y Julien también pasó por este mismo trance, pues su mujer había muerto hacía once años, a los pocos meses de casarse, en un viaje a Italia. El amigo, desesperado, incluso intenta suicidarse, pero Julien lo convence de que no lo haga, pues la forma de mantener vivos a los muertos es seguir alimentando su memoria.

Pero ser fiel al recuerdo no es fácil. Pocos meses después, el viudo desconsolado visitará a Julien en la redacción de la revista donde trabaja para presentarle a su nueva, bella y joven esposa. Y Julien montará en cólera. Porque, en vez de sustituir rápidamente a un amor por otro, Julien se ha

mantenido fiel al de su difunta. En su casa, donde vive con una señora que lo cuida y un niño sordomudo, en la habitación verde donde ella vivió ha levantado un museo repleto de sus objetos personales. Cecilia, la joven dependiente de una tienda de antigüedades que Julien frecuenta para comprar objetos relacionados con su amada muerta, se convertirá en su gran cómplice. Y ella, que también es viuda, se enamora de Julien. El periodista especializado en necrológicas rechaza un importante contrato en París porque prefiere quedarse en *El Globo*, una revista provinciana cuyo futuro es incierto. Y Julien renuncia a todo por seguir siendo fiel a su antiguo amor. Y renunciar a todo significa evitar ser feliz, evitar volver a enamorarse, evitar progresar en su trabajo. Y permanece sentado durante horas en la habitación-museo, contemplando los objetos de su difunta mujer. Y cuando no está allí se acerca al cementerio para charlar sobre su lápida (1897-1919). ¿Cómo los ausentes del mundo de los vivos podrían esperar permanecer en él si no fuera a través del recuerdo de quienes viven? Los que viven tienen la obligación de mantener esa memoria. «Quiero tener derecho a no olvidar aunque yo sea el único que no olvide», dice Julien. Cecilia, por el contrario, defiende también el derecho a olvidar, porque de no ser así es imposible seguir viviendo.

¿Julien desea realmente seguir viviendo? E incluso le encarga a un escultor que reproduzca el cuerpo de su mujer. Lo hace y es muy parecida, pero a él no le gusta. Entonces ordena que sea destruido. La mente del viudo ha construido otra forma ideal, no la verdadera. Su imaginación empieza a hacer mella en él. Ya nadie puede reconstruir aquel rostro. Julien emprende entonces una labor suprema y le pide al párroco del cementerio que le ceda una capilla abandonada para colgar de sus paredes las fotos de todas aquellas personas que conoció y ahora están muertas. Un gran memorial de los ausentes. En la charla con el sorprendido sacerdote, Julien le confiesa que ha perdido la fe y que lo que le escandaliza es la manera miserable en que olvidamos a los muertos. Él desea reparar esa injusticia. Los muertos no tienen ni celebraciones, ni honores, ni refugio, ni seguridad. Y Julien quiere combatir el olvido al que se les somete. En este memorial, cada muerto tendrá una vela. Será un bosque de velas llameantes. Su deseo se convierte en realidad y lleva a Cecilia a ver el templo de la memoria. El tiempo es el propio olvido y el

templo es un lugar de vida. Allí están los retratos de los amigos propios y de aquellos otros con los que compartió, no su amistad, pero sí sus obras (James, Wilde, Proust, el actor Oscar Werner, que interpretó al soldado alemán en *Jules y Jim*, etc.). Julien le pide a Cecilia que comparta con él la custodia de este templo. Y, de esta manera, le está declarando su amor de la única forma que ahora sabe hacerlo.

Ella acepta y le comenta que le gustaría que todas las velas se fundieran en una sola, como si todos los muertos fueran sólo uno. Cecilia se da cuenta de que para que él la ame tendría que estar muerta. Y así se lo confiesa en una carta que le escribe. Pero Julien sólo ama a los muertos. De manera casual, su encuentro final se lleva a cabo en el memorial. Cecilia se ha equivocado. Él la ama, pero como ha prometido no amar más para mantener la memoria de su difunta, sabe que tiene que morir. El corazón debilitado de Julien le ayuda a cumplir esta promesa. Y muere en brazos de Cecilia. Ni el amor ni el erotismo son suficientes frente al recuerdo del verdadero amor que va más allá de la muerte. Cecilia pone esa nueva vela por él en el templo. Ya es la suprema sacerdotisa de la memoria. El tiempo puede paliar o borrar la culpa cometida (la muerte de los otros soldados en la guerra, la de su propia esposa en circunstancias inesperadas), pero no es capaz de nihilizar el sentimiento culpable de la complicidad de su comisión. Julien no hizo nada, pero sintió esa responsabilidad. Julien transformó el amor en dolor. Para él, la muerte fue una curación, una muestra de fidelidad. Podía volver a enamorarse, y ya lo estaba de Cecilia, pero cómo no traicionar a tantos amigos. La felicidad lleva consigo el olvido y quien no quiere olvidar no puede ser feliz. Julien amó a su mujer más allá de la muerte con un amor purísimo; es decir, con un amor extático y místico. ¿Acaso no es esto un amor sin ser, un amor indecible, un amor en pena? El amor vivo de Cecilia no podía sustituir al amor muerto de la fallecida. El amor tan poderoso como la muerte, el amor más allá de la muerte. Julien prefiere morir para seguir amando a Julie en el más allá en el que él no creía. El amante, en el amor límite, tiende al olvido de sí, a una especie de perdición extática y de anestesia interior. Julien se acordó de todos los muertos, pero se olvidó de sí mismo.

56. CUANDO LA MUERTE DEJA RESUCITAR AL AMOR— Pavía, antigua capital lombarda donde se coronaron Carlomagno y Federico Barbarroja, bajo la niebla del invierno que produce el río Ticino. Una parada de autobús al atardecer. Una anciana le pide prestada una moneda a uno de los viajeros y él se la ofrece sin reparos. Ella promete que se la devolverá. Por la noche, Nino Monti (Marcello Mastroianni), el protagonista de *Fantasma de amor*, de Dino Risi, recibe una llamada de teléfono en su casa. La mujer quiere quedar para devolvérsela y, además, se queja de que él no la haya reconocido. Se trata de Anna Brigatti (Romy Schneider), la que fue su gran amor. Anna le confiesa que está enferma. Nino es un burgués acomodado, casado, sin hijos (una de las obsesiones de su mujer) y aburrido en su matrimonio. Hace veinte años fue abandonado por Anna y Teresa, una mujer algo mayor que él, católica practicante, lo ayudó en ese trance complejo. Él nunca se olvidó de Anna. «... Y gracias al recuerdo de ella y de nuestros tiempos juntos, a veces pude hacerle el amor a Teresa cerrando los ojos, inmerso en una especie de abandono bañado en sudor. Me excitaba el recuerdo de Anna, pero ahora, al verla tan cambiada y avejentada, enferma y convertida en una vieja irreconocible, me causó una desagradable y triste impresión», confiesa Nino.

Angustiado por la edad, invadido por el tedio, derrumbado por la nostalgia («lo que hace incurable la nostalgia es la irreversibilidad del tiempo», Jankélévitch, *Lo irreversible y la nostalgia*) y ardiendo aún en las cenizas de aquella pasión, sale a caminar por las calles de Pavía buscando los lugares donde, en otro tiempo, fue feliz con Anna. Perdido en estos laberintos de su memoria, llega al portal de la casa donde vivió la amada. Se para y entre las nieblas surge de nuevo la vieja Anna. «¿De verdad crees que existe el tiempo?», le pregunta ella. «Sí, por supuesto», le responde él. «El tiempo que nos envejece, que nos consume, ése sí que existe. Pero en mi interior yo no he envejecido. Soy aún la de antes», le dice esta otra Anna macilenta mientras le pide que la bese. Nino se niega. Pero ella se lo suplica, le roba un beso y sale corriendo. Al día siguiente, el economista recibe en su casa un ramo de rosas rojas con una tarjeta firmada por Anna desde Cortina d'Ampezzo. En ella figura la fecha de 1963. Ha llegado con veinte años de retraso. En una reunión



de amigos, Nino comenta el retorno de Anna después de una larga ausencia y relata su encuentro. Todos la recuerdan bellísima, pero uno de ellos, médico, les aclara que Anna murió. Tenía cáncer. El doctor fue quien la atendió y firmó su acta de defunción, pues conocía a su marido, el conde Zighi de Sondrio. Nino no quiere creerlo y se empeñará, durante las siguientes semanas, en demostrar que lo que dijo es verdad. Algunas personas le advierten que no lo haga, entre ellos un misterioso sacerdote secularizado. Anna se convierte para Nino en una pesadilla. Es la muerte en vida que hiela la sangre del hombre que aún la ama. El sacerdote secularizado insiste en que no busque a la pálida dama de la que habla Coleridge en la *La balada del viejo marinero*. Dama pálida, pequeña, delgada, de piel ajada, marchita, en suma, una difunta.

Sin embargo, Nino va a Sondrio, al palacio donde Anna vivía con su esposo. Y al llamar a la puerta aparece ella, joven, deslumbrante y radiante como siempre. Nino hace un paréntesis temporal. Omite el presente y retorna a los viejos tiempos. Anna le recuerda que está casada y le cuenta parte de su vida, que él desconoce. Y Nino hace lo propio con la suya. Parece que pueden recuperar el pasado e incluso reescribir sus vidas. Anna no le niega esta posibilidad. Pero, cuando le enseña el palacio, todos los objetos que hay en él están cubiertos de polvo y detenidos en el tiempo. Anna afirma que todo matrimonio es una tumba. Y Nino describe su convivencia con Teresa como la de dos viejos amigos. «El amor que siento por ti jamás ha muerto. Soy una mujer, y las mujeres no destruyen nada, cuidan, conservan. No he olvidado lo que viví. Guardo todos mis recuerdos, sobre todo los tuyos. Los almaceno todos dentro de mí. ¿Sabes que todavía tengo todas tus cartas? Estaban llenas de amor y de promesas.» Nino le dice que también guardó las suyas. Y ese encuentro ratifica su convicción de que Anna vive, es carnal y está dispuesta a rehacer la vida con él. Llama a su amigo, el doctor Arnaldi, para contárselo, y al ir a buscarlo al hospital lo encuentra muerto de un ataque al corazón. Todos aquellos que conocen la verdadera historia de Anna son fulminados para no interrumpir ese proceso de reencuentro. El misterioso sacerdote secularizado es el único que aún queda vivo y está aterrorizado por los pasos peligrosos que sigue dando Nino. De nuevo le advierte que no debe hacer ese viaje al pasado, y que el más allá no es algo tan lejano e indescifrable, «está aquí entre

nosotros. La muerte no es más que otra forma de vida. Algún día también la viviremos, o quizás ya la hemos vivido». Aunque no la cuente, este personaje inquietante es quien sabe la verdad. Y esa verdad se basa en que Anna ya no es la vida como la ve Nino, sino la misma muerte. Nino está amando a la muerte, que ha tomado para él la forma de Anna. Y Anna no ha regresado para retomar el amor de Nino (no nos olvidemos que fue casual), sino para vengarse de la persona que lo alejó de él, el sobrino de la portera de su casa, asesinada la misma noche del reencuentro. En realidad, a quien verdaderamente amó Anna fue a este ser insignificante y violento del cual tuvo un aborto, Mario Lucchi. Y Anna nunca lo perdonó. El perdón y el amor no siempre van juntos. «¿El perdón y el amor son también a pesar de? Y, por ejemplo, ¿el perdón es a pesar de la culpa, el altruismo a pesar del ego, en el mismo sentido que la valentía es valerosa a pesar del peligro y relativamente al peligro? Entre la culpa y el perdón media la barrera del rencor, que es la condición del perdón (pues para perdonar, primero hay que recordar), del mismo modo que media la barrera del miedo entre el peligro y la valentía, la barrera del egoísmo entre el yo y el sacrificio. ¡Pues el miedo es lo que crea la valentía y el egoísmo lo que crea el desinteresamiento...!» (*El perdón*, Vladimir Jankélévitch). Anna está a punto de involucrar a Nino en su venganza por los rastros que ha dejado de su encuentro en la calle, ya que perdió su paraguas en los alrededores del asesinato.

Nino va a esperar a Anna al río Ticino. Alquila una barca y se pone a remar. En una de las orillas está el tal Mario, cuyo cadáver aparece luego. Anna se monta en la barca, cae al río y él lo denuncia a la policía. No aparece cuerpo alguno. Regresa al palacio, habla con su marido y él le dice que está viudo desde hace tres años y lo echa de la casa. La criada lo acompaña a la tumba de Anna. «Él estaba muerto, yo lo vi» (se refiere a Mario). Todo normal. «También ella estaba muerta y la besé. Empiezo a creer que los fantasmas existen, que los muertos regresan y matan porque son vengativos, pero hay que perdonarles. Piedad para ellos y para nosotros. Piedad para quien ama», reflexiona Nino.

Anna y Nino se vuelven a encontrar en el mismo autobús. Él la llama, pero ella intenta escaparse. Ambos alcanzan el Ponte Coperto, el puente

renacentista sobre el río Ticino reconstruido después de la Segunda Guerra Mundial. Nino la acusa de haberlo engañado y Anna lo niega. Para ella, Nino es la luz, la llama que la regresó a la tierra. Nino no la cree, está decepcionado, se ha dado cuenta de que él representa al amor y ella al odio, que todavía no ha aprendido a perdonar. La besa. Besa a la muerte. Anna se deja caer a las aguas y él intenta seguirla. Pero finalmente se queda. Solo puede amarla así, en el recuerdo, en el dolor, en el sufrimiento. Regresa a su casa. Su mujer lo abandonó. Los amigos le dan de lado. El teléfono suena y suena. Lo deja descolgado y sigue sonando. «Nada más desgarrador que una voz amada y fatigada: voz extenuada, rarificada, exangüe, voz del fin del mundo, que va a sumergirse muy lejos en aguas frías: está a punto de desaparecer, como el ser fatigado está a punto de morir: la fatiga es el infinito mismo: lo que no termina de acabar», escribe Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso*. Nino atraviesa una inmensa pradera que conduce a un gran edificio. Una figura avanza hacia él. Al fin se encuentran. Es Anna, vestida con el traje de enfermera. Quien lo recibe es la joven Anna, resplandeciente y sonriente. ¿Cuidará de él en esa casa de salud? «De todos los seres humanos, sólo reconocemos la existencia de aquellos a los que amamos», escribe Simone Weil en *La gravedad y la gracia*. Nino ya sólo se reconoce en Anna. Ha estado a punto de morir por Anna (ella lo incitó, pero probablemente también lo salvó). Mentalmente, Nino lleva ya mucho tiempo muerto. Y guarda de la lejana orilla, no un recuerdo, puesto que nunca arribó, sino una confusa reminiscencia, ya que al menos rozó la orilla ulterior.

Pavía bajo la niebla y bajo la cámara del gran Dino Risi. Pavía humedecida por el río Ticino. «Nuestro viaje a lo oscuro ya está escrito» (Dante, *Infierno*, canto VII, v. 10).

57. LA VENGANZA TAN PODEROSA COMO EL AMOR Y LA MUERTE— «Un hombre completamente enamorado de una mujer, cuando se enamora de otra, la ama como si fuera la primera vez que amase, y celebra la llegada de la primavera como si fuera la primera primavera del mundo. Y lo mismo un gran artista que toca por milésima vez una pieza de su repertorio, la toca como si

nunca antes la hubiese tocado», escribe Vladimir Jankélévitch en *La muerte*. La acción de *La mujer del teniente francés*, de Karel Reisz, transcurre en dos épocas distintas. Una durante el siglo XIX y la otra en el siglo XX, durante el rodaje de la película que cuenta la historia de amor entre una mujer abandonada por su amante y un rico hacendado a punto de casarse con otra joven de su misma condición que la deja por ella. Meryl Streep interpreta a Sarah y a Anna, la actriz que encarna a la anterior. Y Jeremy Irons es Charles y Mike, el actor que encarna al anterior. Lo que está aconteciendo en la ficción cinematográfica (el entonces futuro premio Nobel de Literatura Harold Pinter escribió el guion basándose en una novela de John Fowles) le está sucediendo, en la realidad, a la pareja actoral. Se enamoran, conviven, preparan sus diálogos y crean un mundo ajeno a sus circunstancias vitales cotidianas mientras dura el rodaje.

Una bellísima mujer vaga por un pequeño pueblo de la costa inglesa. En medio de las tormentas, avanza hasta el final del malecón, donde las olas se baten peligrosamente contra las rocas de la escollera. Según cuentan, fue abandonada por su amante. Y aún lo espera, aún cree que regresará para llevársela. En una de estas idas y venidas tempestuosas, Sarah se cruza con Charles, el cual, además de rico, es un reconocido científico especializado en fósiles. Aunque Charles se ha prometido a una guapa e inteligente heredera de gran dote, inmediatamente siente una extraordinaria atracción por el enigma que desprende aquella muchacha que lo mira con ojos desgarradores. El amor es tentación y la vida moral (y más en el siglo XIX) pone en cuestión energías biológicas tumultuosas, emocionales y contradictorias con las cuales la voluntad se enfrenta en la experiencia del deber. Y entonces es el placer lo que está en juego, el placer, el deseo y la afirmación vital. Charles se salta todas las reglas para acceder a ese misterio que lo deslumbra. Al principio intenta evitarlo, decir no, hacer un gesto drástico de rechazo, pero ¿cómo un científico como él podría evitar una investigación? Charles está dividido entre su ser pragmático y utilitario de rico y su otro yo humanista, naturalista, comprensivo de las flaquezas humanas, en las cuales se basa la vida a través de las emociones. La represión instituida por la ley transforma el placer ingenuo en vergonzosa tentación, y la voluptuosidad sin complejos en deseo. Tras la

censura, todo lo que queda del placer es la tentación. Charles se ve atraído y repelido, pero el juego seductor de la mujer es tan fuerte que terminará inmerso en su trampa. Se convierten en una pareja furtiva y, en consecuencia, el placer se ve rechazado, prohibido y condenado a una existencia subterránea e ilegal; el deseo tendrá que vivir —al menos temporalmente— en régimen de clandestinidad con pobres placeres de contrabando y satisfacciones imaginarias. Sarah se hace dama de compañía de una señora moralmente intransigente. Le demanda una ética irreprochable y le advierte que mirar al mar como ella lo hace es algo provocativo, intolerable y pecaminoso. Y le pide, más bien le exige, que no vuelva a acercarse al malecón, ya que así evitará mostrar al público su pecado y su vergüenza. Evidentemente, el carácter altivo de Sarah le va a impedir cumplir las órdenes de su patrona. Charles la contempla dormida, apoyada sobre un árbol al borde del acantilado. Cómo prohibirse a sí mismo pensar en la tentación, que es un juego mental con posibilidad, un afloramiento de lo imaginario o, como diría Jankélévitch en *La paradoja de la moral*, apenas un *flirt*. Charles desea el cuerpo de la muchacha, pero, sobre todo, desnudar su misterio. ¿Quién es? ¿Por qué está allí? ¿Es un ser real o un producto de su imaginación? ¿Fue abandonada? ¿Y por qué? ¿Era una prostituta, como dicen las malas lenguas del pueblo? A través de estos encuentros esporádicos charlan. Y él se entera de que, efectivamente, fue abandonada por su amante después de acostarse con él y que, incluso, pudo haber estado embarazada. Sarah exagera para dar lástima, pues la lástima es otro recurso amoroso. Charles comprobará después que Sarah es virgen y que le mintió. Es más pura de lo que ella misma le contó en su contra.

Entonces el amor resurge imparable. Él abandona a su prometida a pesar de que esta compleja decisión le va a causar un daño social y económico irreparable. Habiendo encontrado el amor, dejar de amar es un crimen. Pero Sarah, como le asegura a Charles un amigo psiquiatra, es un ser melancólico (para Freud, en *El porvenir de una ilusión*, la melancolía es un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución del amor propio). Sarah es una mujer sumamente inteligente que

todavía no ha curado, de forma definitiva, la herida causada por aquel naufragio que ella salvó y cuidó. Un ser humano idealizado hasta que lo descubrió borracho y acompañado de otras mujeres. Se fue, la abandonó, pero ella creó esa leyenda de la espera y de la vuelta. Y Sarah sacrificó su vida y su reputación por esperarlo. Es una maestra de la seducción, una virtuosa que maneja todas las artimañas narrativas para que Charles capitule sin condiciones. Fue engañada una vez, aprendió y ya no será engañada de nuevo. Aunque Sarah lo ame, y aunque ella se haga pasar permanentemente por víctima, cuando la verdadera víctima es él, Charles es el objeto del desquite. No tiene culpa de nada, pero Sarah lo hace víctima propiciatoria, chivo expiatorio. Y reproducirá con él lo que el amante hizo con ella. La mujer se vengá de los hombres a través de este hombre. Sufre, y renuncia a su amor temporalmente para que Charles se dé cuenta de lo que el amante hizo con ella. Sarah se va del pueblo y se marcha a Exeter, y allí la visita Charles. Quiere romper. El amor y el odio se mezclan, porque el odio amoroso es un amor, una variedad pasional del amor, un amor agriado por los despechos que se infligen el uno al otro, una prueba permanente para saber si lo que sienten es profundo y verdadero. Sarah le dice a Charles que, haga lo que haga, lo soportará. A la mujer le ha dado nuevas fuerzas para vivir, cuando ya no las tenía. Y abandona su último domicilio y se pierde en Londres. Charles contrata a un investigador y pone anuncios en los periódicos para tratar de localizarla. Y medio enloquece buscándola por los más terribles tugurios de la noche. Pasan tres años sin noticias de Sarah. El castigo es otra forma de seducción. Y también el dolor y el sufrimiento. El ser amante enfermó de la enfermedad del ser. Si el ser es la enfermedad incurable del ser-amante, éste sólo podría curarse con la supresión pura y simple de su ser. ¿No es una broma de mal gusto? Pero Charles ya emprendió ese camino. Anularse para olvidar, renunciar a su salud para curarse del vacío que la ausencia de Sarah le provoca. Y ya iba camino de la muerte para curarse, pero de repente le dicen que la han encontrado. Se sobrepone. Y va a la casa de campo donde Sarah ejerce de institutriz y, además, pinta. Es feliz. Se reconocen, discuten. Ella, sin mucha convicción, le dice que nunca lo quiso. Y así lo pone de nuevo a prueba. Y le exige que le pida perdón. Perdón, a él, que ha estado a punto de

fenecer por ella. Así es Sarah, exige el amor límite, el amor ya sin pérdida. Charles ha pagado ante ella la culpa de todos los hombres por tratar mal a las mujeres. Ya reconciliados, ambos se pueden marchar. Y toman una barca y se deslizan por el río.

Anna y Mike, los actores de esta película, se ven influenciados por sus papeles respectivos. Mientras dura el rodaje, creen posible llevar a cabo su amor también al margen de sus respectivos cónyuges y, en el caso de Mike, incluso de sus hijos. Pero cuando acaba el rodaje, la realidad se impone. Y discuten en el mismo salón donde se reencontraron Sarah y Charles. Mike está decidido a dejarlo todo por Anna, pero ésta no quiere destruir a una familia perfecta como la que él tiene. Y lo abandona. ¿Irá Mike tras Anna como Charles fue tras Sarah? Quién sabe. Todo episodio amoroso puede estar dotado de un sentido: nace, se desarrolla y muere. Sarah y Charles han encontrado la manera de desarrollarlo. Y Anna y Mike no sobreviven a la ficción. Pero el amor es un señuelo del que siempre es necesario desconfiar.

El barón de Teive (un heterónimo pessoano) escribió que había que renunciar al amor como si se tratara de un problema irresoluble. Y, en realidad, así es. Irresoluble.

58. CUANDO EL AMOR ES SÓLO EL RECUERDO DEL AMOR— ¿Se puede vivir con el recuerdo de un amor? ¿Se puede vivir en la melancolía de ese amor? ¿Se puede vivir en la ausencia de un amor? ¿Se puede vivir en el exilio personal y colectivo? «Yo no concibo mi vida sin el exilio que he vivido. El exilio ha sido como mi patria, o como una dimensión de una patria desconocida, pero que, una vez que se conoce, es irrenunciable. Creo que el exilio es una dimensión esencial de la vida humana, pero al decirlo me quemo los labios, porque yo querría que no volviera a haber exiliados, sino que todos fueran seres humanos y a la par cósmicos, que no se conociera el exilio. Amo mi exilio, será porque no lo busqué, porque no fui persiguiéndolo. No, lo acepté; y cuando se acepta algo de corazón, porque sí, cuesta mucho trabajo renunciar a ello.» A Agustín (Omero Antonutti), el personaje de *El sur* de Víctor Erice, basada en la novela de Adelaida García Morales, le pasa todo lo

contrario que a María Zambrano. Sucumbe a ese exilio que lo aleja del amor y de su ecosistema vital. Está casado con una mujer buena y comprensiva y, además, tiene una hija maravillosa, Estrella (Sonsoles Aranguren-Icía Bollaín), en plena pubertad. Y tratará de dejarle a la muchacha huellas suficientes para que lo entienda cuando él ya no esté en el mundo. El marido-padre vive en la desazón inconsolable, una angustia que no llega a expresar nunca con palabras sino tan sólo a través de gestos silenciosos. Él no la proclama, como hacen tantos personajes de la ópera, sino que, por el contrario, la acalla. Y ese enterramiento de sus sentimientos es lo que lo conducirá a una desesperación que sólo se sacia con la propia muerte.

Normalmente, el amor es un señuelo del cual siempre es necesario desconfiar. Nace, crece y hace sufrir, de manera semejante a como sucede con una enfermedad prolongada. Pero Agustín no supera esa *malatía*. No la supera porque no quiere superarla, porque su existencia se basa precisamente en el recuerdo, en la ficción de ese recuerdo, y no en la realidad de la vida a la que renuncia. No tiene ninguna esperanza y se recrea en la desesperanza. ¿Podría tomar alguna otra decisión? ¡Quizás! Sin embargo, elige obstinadamente no elegir y, de hacerlo, elige la deriva hacia ningún sitio. Quizás el verdadero destino del amor es el no lugar. El desvelo amoroso, la vigilia amorosa y el ascetismo amoroso implican un desgaste tal que afecta al cuerpo tan duramente como el peor de los trabajos físicos. Y Agustín es un errabundo amoroso. Sigue amando a Irene Ríos, esa actriz que aparece en las películas como un espíritu, porque sabe que es un amor imposible y qué mayor deseo que amar lo inaccesible. Carlota le dice a Werther que la ama desesperadamente porque ese amor es imposible, y si ella dijera que sí en algún momento, el mismo Werther desaparecería, quizás para suicidarse de nuevo, aunque con menos motivos.

Agustín va al cine, entra en los cafés, recorre las calles y todo lo lleva a cabo en solitario, a excepción de las breves incursiones de su hija. Goza abismándose. Y maneja su péndulo de zahorí. «*Amor meus, pondus meum; illo feror, quocumque feror*» («Mi amor es mi peso; por él voy donde quiera que voy»), decía otro Agustín, santo. Amor es gravitación hacia lo amado. El gozo se quiere él mismo, quiere la eternidad y la repetición de las mismas cosas,



quiere que todo permanezca eternamente igual. Y Agustín goza con su propia tortura porque sólo en ella ha encontrado consuelo. Al final, Irene y la muerte se han convertido en una sola cosa. Al final, el amor y la muerte pactaron su poder. Ni Julia (Lola Cardona) ni Estrella han logrado salvarlo insuflándole la vida que le faltaba. Agustín tiene nostalgia de lo que pudo ser y no fue, pero en el fondo de sí mismo también desconfía de que la solución pudiera arreglarlo todo. Vive en un enigma del cual jamás conocerá la clave ¿Es el sur la solución? ¿Es Irene el motivo de todos los conflictos? El vacío existencial de Agustín es abismal y él pretende cubrirlo, ocultarlo, con esa nostalgia y con esa melancolía lejana. «No estés más angustiado, ya la has perdido», podría susurrarle la conciencia. La ha perdido porque no puede ir al sur, pero también la ha perdido porque tampoco estaría seguro de querer comprobarlo. La misma enfermedad es su cura.

Por lo general, la ausencia amorosa siempre afectó más a la mujer que al hombre. La mujer sedentaria, el hombre viajero; la mujer fiel, el hombre buscador de oportunidades. Es la mujer quien ha dado forma a la ausencia, quien elaboró su ficción, puesto que disfrutaba de tiempo para ello. Sin embargo, en este caso el personaje sedentario, feminizado, es Agustín. Irene hace cine, escribe desde lugares y se mueve en el mundo inmóvil del amante perdido. Él espera, permanece fiel a la memoria de esa mujer, evita a la propia y soporta la ausencia ensimismado en una vida cotidiana en que convoca permanentemente al fantasma en los lugares en los que lo invoca. La ausencia no es olvido, sino presencia. Pues morirá precisamente por no olvidar. La ausencia dura, es necesario soportarla y la manipula a través de la distorsión del tiempo y de la memoria. Como diría Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso*, la ausencia se convierte en una práctica activa, en un ajetreo (que impide hacer cualquier otra cosa); se crea una ficción de múltiples funciones (dudas, reproches, deseos, melancolías) y esta escenificación lingüística aleja a la muerte del otro: un momento muy breve entre la ausencia y la muerte. Manipular la ausencia es aplazar este momento final, retardar tanto tiempo como sea posible el instante en el cual el otro podría caer descarnadamente de la ausencia a la muerte. La ausencia es la figura de la privación del deseo. Necesidad y deseo. Deseo y verdad.

¿Necesita Agustín la verdad? Él piensa incesantemente en Irene. ¿Qué quiere decir pensar en alguien? Quiere decir olvidarlo, u olvidarla, pues sin olvido no hay vida posible, y despertar a menudo de ese olvido. Pero precisamente él no olvida, no despierta. «No tengo nada que decirte, sino que este nada es a ti a quien lo digo.» (Goethe, Freud, Barthes.)

Agustín, esta especie de Werther ni siquiera adúltero, está casado, tiene una hija y está enamorado, en la infinita distancia, de alguien que únicamente vive en su imaginación. Él sobrevive en la desesperación, en la resignación. Y es consciente de su locura, pues es también quien más se comprende a sí mismo. Sabe lo que es para él el amor, su propia materia existencial. Pero ¿se puede amar sin demostrarlo? El amor se consume a sí mismo. ¿Cómo terminar un amor si no hay más opciones? La propia negación, la última palabra, la última réplica en un escenario vacío y sin más actores. Ya no queda más capacidad para la sublimación. Agustín, como antes Werther, piensa que ha perdido la fuerza sagrada, vivificante, con que creaba mundos en torno a Irene. Ha entrado en razón y por eso no se soporta y se suicida. Ha demorado este fin indefinidamente, sobre todo para dejarle signos de justificación a su hija Estrella, que también, en su ingenua juventud, comienza a saber lo que es amar a alguien.

El suicidio es una manera de amar cuando ya ni tan siquiera se puede utilizar la mente. «No es cierto que cuanto más se ama mejor se comprende; lo que la acción amorosa obtiene de mí es solamente esta sabiduría: que el otro no es para conocerlo; su opacidad no es en absoluto la pantalla de un secreto, sino más bien una especie de evidencia, en la cual se anula el juego de la apariencia y del ser. Me sobreviene entonces esta exaltación de amar a fondo a alguien desconocido, y que lo seguirá siendo siempre: movimiento místico: accedo al conocimiento del no conocimiento.» (Gide-Barthes.) Agustín accede al conocimiento de su no conocimiento.

Estrella bailó un pasodoble con su padre en su primera comunión (una escena memorable). Y derramará lágrimas por su padre. Las lágrimas son también una forma de oración. ¿Se llevó Agustín su secreto a la tumba? Julia, el amor que se sacrifica generosamente, lo sabía y callaba por respeto a sí misma. Y Estrella lo intuirá con el tiempo. Las circunstancias se han impuesto.

«Y la noche era oscura y alumbraba a la noche.» (San Juan.) Y el amor era oscuro y alumbraba al amor.

59. QUIEN LEE NO NECESITA AMAR— La última vez que pasé por Londres y me acerqué a este número 84 de Charing Cross Road, donde durante varias décadas estuvo la sede de una pequeña librería de viejo, me encontré con que allí había un restaurante de comida rápida. Helene había descubierto Marks and Company en un anuncio en *The New York Times* en la década de los cuarenta y el establecimiento cerraría a comienzos de los setenta. Ya decía Baudelaire que el rostro de una ciudad cambiaba más aprisa incluso que el rostro humano. La muerte repentina de su empleado Frank P. Doel (Anthony Hopkins) condujo al negocio a una gran crisis. Doel falleció, inesperadamente, a causa de una peritonitis, en diciembre de 1968, y Helene se enteró en enero del año siguiente. Este luctuoso acontecimiento provocó en ella el deseo de escribir un libro en su homenaje. Rescató las cartas enviadas y, a través de la viuda de Frank, obtuvo informaciones complementarias para la redacción del volumen, que vería la luz en el año 1970. Después de otras tantas dificultades y fracasos, este libro le reportó un número de ventas aceptables, pero sobre todo afecto y reconocimiento. La adaptación teatral en el West End de Londres fue un gran éxito, aunque no tanto en el off-Broadway de Nueva York, pero la película de David Hugh Jones volvió a difundir la obra y conmovió a millones de espectadores. También la adaptó la TV inglesa. En España fue dirigida en el teatro por Isabel Coixet hace ya varios años. El cierre de la librería de viejo era la premonición de lo que hoy ya es una enfermedad mortal del libro en papel.

En su novela homónima de carácter autobiográfico, la escritora norteamericana Helene Hanff (Anne Bancroft) contó la relación clientelar y amistosa que mantuvo con este local. Se inició en los años cuarenta del siglo XX y alcanzó hasta los inicios de los setenta. Ella vivía en Nueva York y se carteaba habitualmente con la librería para solicitarles autores, obras y antologías en ediciones descatalogadas y difíciles de encontrar. Y de esta permanente relación epistolar nació una buena amistad entre ambas partes.

Pero, durante todo ese tiempo, la escritora jamás viajó a Londres. Y sólo lo hizo cuando se enteró de su triste desmantelamiento. El libro ya estaba en la calle y allí conoció al resto de personajes de su relato supervivientes. Magníficos y melancólicos los planos de la Bancroft paseando solitaria entre las estanterías vacías, los muebles apilados y los archivadores abandonados con las fichas de los libros tiradas por los suelos. Si la novela ya era toda una manifestación de amor a la lectura y al libro en sí mismo, como un objeto de arte, el film de David Hugh Jones no sólo es todo esto sino también el homenaje del séptimo arte a uno de sus progenitores. No hay muchas películas relevantes que giren en torno a este objeto en vías de extinción, tal como lo tratamos en los últimos siglos (*Fahrenheit, La lectora...*), pero *La carta final*, también subtitulada así, es para mí quizás la mejor expresión. Pocos libros tan sencillos, tan verdaderos y tan emocionantes. Y este sentimiento esencial ha sido perfectamente captado en el film.

«Me encantan estos libros de segunda mano que se abren por aquella página que su anterior propietario leía más a menudo. El día en que me llegó el ejemplar de Hazzlit, se abrió por una página en la que leí: “Detesto leer libros nuevos”. Y saludé como a un camarada a quien quiera que lo hubiera poseído antes que yo», escribe Helene Hanff en una carta fechada en diciembre de 1949. Y Frank P. Doel se convirtió en un rastreador de aquellas piezas tan deseadas por su interlocutora. A veces con éxito y, otras muchas, compartiendo el fracaso o el retraso en la captura. Además, la escritora, que conocía los problemas de racionamiento por los que atravesaba la Inglaterra de la posguerra, les hizo llegar alimentos.

Helen y Frank se escribieron comercialmente durante años. Hablaban de libros, precios, viandas, ilusiones, desilusiones (las más), sueños y esperanzas rotas. Ella con más entusiasmo y con más ironía y humor que él. Se lo contaron casi todo, pero seguramente muchas otras cosas se leyeron entre líneas. Los unió el amor a los libros y ese vínculo los hacía cómplices, los hacía únicos, fundió sus soledades y sus fracasos. Dos lectores hablándose no sólo directamente, sino también prolongando el diálogo en los libros encargados. En esos volúmenes se hallaba el lenguaje cifrado, el lenguaje verdadero y secreto que ellos mantenían. A través de las cartas se fueron consolando de sus

desilusionadas vidas. La de él, rutinaria. La de ella, solitaria, apurada económicamente, rozando el fracaso y una monotonía que sólo logró derrotar esperando inquieta aquellas misivas y los paquetes correspondientes. Cartas de amor al libro y a la lectura como sabiduría y como refugio del alma. «Quien lee deja de vivir. ¡Dejad de vivir y leed! ¿Qué es la vida?», decía Pessoa. Helene no paró de leer y de escribir. Y Frank buscó libros, los vendió y, en muchos casos, los leyó antes de desprenderse definitivamente de ellos. Los leyó, los miró, los tocó con amor y los hizo vivir de nuevo haciéndolos viajar. Ambos curaban sus fracasos con los libros, libros que ya habían compartido otras vidas, que yacían arrumbados en otras estanterías, olvidados. Libros cuyos títulos y autores estaban fuera de circulación, ocultados por las novedades cada vez más persistentes y continuas de una industria que, a la larga, explotó en demasía el filón de una época utópica en que se creyó en una extensión popular de la cultura. «Los únicos que pueden ser plenamente comprendidos son los libros efímeros y oportunistas; son los únicos cuyo significado potencial se puede agotar», escribe Steiner. Seguro que él conoció esta librería. En Charing Cross Road había otras muchas y todas eran muy pequeñas. Y las novedades, que no le gustaban a Helen, traían libros impacientes, mientras que los libros auténticos nunca lo son.

Helene Hanff (1916-1997), una escritora de Filadelfia (Pensilvania), poco conocida y poco relevante, sobrevivía en un pequeño apartamento de Nueva York (14 East 95th Street, N.Y. 28, New York). Esa casa fue declarada en ruinas y tuvo que trasladarse a otro edificio de apartamentos en el 305 E. de la calle 72 hoy conocido como Charing Cross House. Allí vi, hace un año, la placa conmemorativa que recuerda a esta escritora que, además de ser una extraordinaria lectora, fue una empedernida fumadora y bebedora de martinis. Helen sobrevivió en ambos inmuebles escribiendo obras de teatro no representadas, relatos autobiográficos como *Underfoot in Show Business*, su vida en el mundo del teatro y resúmenes de novelas para posibles adaptaciones de la Paramount Pictures, o redactando guiones para la televisión adulta e infantil, etc., pero acabó encontrando su verdadero protagonismo, su verdadera fama, en esta historia aparentemente insignificante de su vida cotidiana como lectora que ella supo contar de manera magistral. Y Frank P.

Doel, un oscuro pero culto burócrata de la cultura, también alcanzó un protagonismo inesperado gracias a ella. Su vida gris, neblinosa, corta e insignificante logró sobrevivir debido a esa inesperada clienta exigente. David Hugh Jones trasladó esta historia al cine según la tradición de las adaptaciones literarias inglesas, con fidelidad, concisión, precisión, intensidad, emoción y buen ritmo. El papel magistral de los actores es esencial en la cinta. Y no sólo los de Hopkins y Bancroft (toda una lección), sino también el de los insuperables secundarios. No es una de las mejores películas de la historia del cine, pero para mí es una de las más emocionantes, pues retrata un mundo, un tiempo, una época en la que el libro, la lectura, el saber y la cultura tenían prestigio. Un dios que aclaraba todas nuestras incertidumbres e incluso las aumentaba. ¿Por qué o por quién las estamos sustituyendo hoy? Y allí sigue la oscura Charing Cross Road (Claude Monet pintó en 1899 *El puente de Charing Cross*, nublado en azul y con luces), en medio de una ciudad que nunca se para, con librerías de viejo o ya sin ellas. Sólo quienes también vamos camino de la extinción, derramamos unas lágrimas que nadie derramará por nosotros. «Que otros se jacten de las páginas que han escrito; / a mí me enorgullecen las que he leído...» Yo también como Borges. E igualmente Helen y Frank.

60. CUANDO EL AMOR NOS ESPERA BAJO LA LLUVIA— En *Masa y poder*, Elias Canetti se refiere a la masa retenida, a la cual califica de compacta y a la que cualquier movimiento realmente libre le resultaría del todo imposible. Su estado tiene algo pasivo, pues la masa retenida espera. Y entre esa masa retenida a la espera se encuentran los muertos, todos los muertos que yacen en la tierra común y aguardan en ella su resurrección. Toda persona que desaparece de la tierra de los vivos y es enterrada, aumenta su número; cuantos han vivido en el pasado forman parte de ellos y su número es ya infinito. La tierra que los reúne es su densidad y dan así la impresión de hallarse muy cerca unos de otros, aunque yazgan separados. Están inmóviles hasta el día del Juicio Final, están retenidos hasta la resurrección. «Entretanto no hay nada; yacen como masa y como masa volverán a levantarse», añade el

premio Nobel de Literatura de 1981, de origen judeo-español. Los espíritus de los difuntos constituyen esas multitudes invisibles para los vivos. En un antiguo texto judío, citado por Canetti, se asegura que no hay ningún espacio libre entre el cielo y la tierra, sino que todo está repleto de bandadas y de multitudes. Y que una parte de ellas es pura, plena de gracia y de dulzura, mientras que la otra la integran seres impuros, nocivos y atormentadores.

A los primeros pertenecerá seguramente Michael Furey, el joven amante de Gretta, que entregó gratuitamente su vida por ella, pues se inmoló al pensar que la perdería. Gretta jamás se olvidará de él. El mundo de los vivos no entrega alegremente a quienes lo integran, pues perderlos lo debilita, y si se trata de un hombre en la flor de la edad esa pérdida es sentida por sus allegados como algo particularmente doloroso. Gretta era una amiga, una compañera, el brote de un primer amor. Y una amiga así, y un amigo así, también es un familiar, más que un familiar. Los familiares se defienden contra ella (contra la muerte) lo mejor que pueden, aunque todos sabemos que la resistencia no va a servir de mucho. La masa del más allá es más fuerte y numerosa, y el muerto (a pesar de su juventud, de la juventud de Michael Furey) es atraído hacia ella. Canetti comenta que hay que evitar irritar a los integrantes de esa masa, pues influyen sobre los vivos y pueden hacerles daño. El recuerdo de Gretta, el recuerdo de Michael Furey, influye negativamente sobre Gabriel Conroy, su amantísimo esposo. Y lo hace de dos maneras. Comprueba que su esposa no lo quiere igual a como sigue queriendo al muerto, y que él, además, no la quiere como la quiso el difunto. Por último, Gabriel se da cuenta de que, al acudir a aquella fiesta de la Epifanía del año 1904 en Dublín, entre familiares y amigos, estaba adelantando su propio funeral.

La muerte es un combate en que, además de los propios muertos, están los vivos, que son los heridos. Y Gretta es uno de ellos. Ella ha luchado a lo largo de los años por Michael. Y el muerto sabe que no ha sido entregado fácilmente a las tinieblas. Mientras ella se acuerde del muchacho, su memoria pervivirá, aunque ese recuerdo le acerque la muerte a su marido, también herido involuntariamente en esta ajena batalla.

Tanto en la obra de Joyce (*Dublineses*, cuyo relato titulado «Los muertos»

da título a la película), como en la no menos extraordinaria adaptación cinematográfica de John Huston, no sabemos si el matrimonio tiene hijos. A mí se me ocurre que no. No son citados en ningún momento. Para algunos pueblos primitivos, la masa de los muertos constituye el vivero del que surgen las almas de los recién nacidos. Y de ellos depende, pues, que las mujeres tengan hijos. Así, el hijo de Gretta es también Michael Furey. Gabriel medita sobre ambos y sobre sí mismo, pero no sobre la descendencia. La descendencia también es efímera, porque un hombre puede conocer a dos o quizás a tres generaciones, pero a partir de ahí sus descendientes pertenecen todos al futuro. Precisamente por su infinitud, la descendencia no es visible para nadie. Y Gretta y Gabriel han engendrado no nacidos. En su monólogo final piensa que en la vida es mejor así. Ella vive en el duelo permanente y ese duelo le ha impedido amar a Gabriel como él esperaba. Ha tratado de retener a Michael en sí misma, de retenerlo frenéticamente y en silencio. Y su amor se ha convertido en un recuerdo permanente que le ha robado a Gabriel gran parte de su espacio. Y Gabriel, lo ha desconocido durante décadas, hasta ese instante confesional en el cual regresan de la melancólica cena a la triste habitación del hotel.

En la cena se entonó una canción titulada «La muchacha de Aughrim», que trajo a la mente de Gretta el recuerdo de Michael Furey, a quien conoció en Galway cuando era muy joven. Gretta estaba en casa de su abuela y comenzó a salir con él. Era muy sensible y tenía unos enormes ojos negros. Gabriel cree que todavía vive y que el amor es presente y no pasado. Gretta (Anjelica Huston) le hace ver a Gabriel (Donal McCann) que no le ha sido infiel físicamente, pero sí intelectualmente, lo cual es incluso más doloroso, pues la memoria de un muerto (tenía diecisiete años) suplanta la pasión de un vivo. «¿No te parece terrible que alguien muera tan joven?», le pregunta a Gabriel. Y la esposa le relata al marido el resto de la historia (sacada por Joyce de su propia biografía sentimental y familiar). Ella se iba a ir a Dublín a estudiar con las monjas y el muchacho, desesperado por su pérdida, intentó que se quedara. Estaba muy enfermo y, aun así, la fue a buscar bajo la lluvia y le comunicó que, si se iba, a él ya no le interesaría vivir. Y así fue. Pero no se suicidó. Su enfermedad, al no cuidarse, se agravó. Y murió al poco tiempo.



Gretta llora desesperadamente en la habitación del hotel mientras le descubre ese secreto a su marido. Gabriel pretende consolarla, pero Gretta no quiere, lo rechaza y se ensimisma en sus lágrimas. Entonces es cuando Gabriel desarrolla uno de los monólogos interiores más emocionantes que yo jamás haya leído o escuchado en un film (traduzco de la adaptación): «¡Qué pequeño papel he representado en tu vida! Es casi como si no hubiera sido tu marido. Como si nunca hubiéramos convivido como marido y mujer. ¿Cómo eras entonces? Para mí, tu cara sigue siendo preciosa. Pero ya no es aquella por la cual Michael Furey desafió a la muerte. ¿Por qué estoy tan emocionado? ¿Cuál ha sido la causa? El recorrido en el coche, la indiferencia al besarte la mano. La fiesta de mis tías mientras daba el discurso, el vino, el baile, la música. ¡Pobre tía Julia! Su expresión demacrada mientras cantaba “Ataviada para la boda”. Pronto será una sombra junto a la de Patrick Morgan y su caballo. Quizás pronto estaré sentado en ese mismo salón, vestido de negro. Con las persianas echadas, buscaré en mi mente palabras de consuelo. Y sólo encontraré palabras vacías e inútiles. Sí, eso pasará muy pronto. Sí, los periódicos tienen razón, en todos los rincones de la oscura llanura central, en las colinas sin árboles, en el pantano de Allen y más al oeste, en las rebeldes y oscuras olas del Shannon. Uno a uno, todos nos convertimos en sombras. Mejor irte al otro mundo cuando aún sientes toda la pasión que irte apagando poco a poco, marchitándote con la edad. ¿Durante cuánto tiempo ocultaste en tu corazón la imagen de los ojos de tu amante cuando te dijo que no quería seguir vivo? Jamás sentí eso por una mujer, pero sé que algo así tiene que ser el amor. Piensa en todas las personas que han existido desde el principio de los tiempos. Y yo, pasajero como ellas, apagándome también hacia su mundo gris como todo a mi alrededor; este mundo tan sólido, el que levantaron y en el que vivieron, está menguando y disolviéndose. Cae la nieve. Cae en ese cementerio solitario donde yace Michael Furey. Cae débilmente en el universo y cae débilmente, cual final inevitable, sobre todos los vivos y los muertos».

Gabriel Conroy no elude el contacto con lo extraño. Está aún en este mundo, pero sabe que atravesará al otro. Y en el otro, cuando llegue Gretta, ¿lo elegirá a él o a Michael? ¿Gabriel a su edad madura o Michael todavía en el pleno esplendor de la juventud? Cae la nieve, cae la lluvia. La caída es lo

que más se teme desde muy temprana edad, y contra lo que primero nos preparan en la vida. Aprendemos a protegernos de ella. Y la lluvia es, a diferencia del ser humano, aquello que ha de caer. Nada cae tan a menudo y tan diversamente como la lluvia. Ligera o violenta, se filtra en la tierra donde están los muertos. Canetti incluye también la lluvia entre los símbolos de masa: fuego, mar, río (la masa en su vanidad, la masa que se exhibe), bosque, trigo, viento, arena («sorprende que la arena haya podido convertirse en símbolo de la posteridad»), piedras...

Gabriel ha perdido el amor, en realidad ha descubierto que nunca lo tuvo y, también él, nunca supo amar lo suficiente para borrar la huella del deseo incipiente. Y se entrega a las fuerzas panteístas de la naturaleza. Todas las aspiraciones del hombre a la inmortalidad contienen algo del ansia de sobrevivir. El hombre no sólo quiere existir siempre, quiere existir cuando otros ya no existan. Eso mismo piensa Gabriel, pero reconoce su impotencia y su fracaso. No sólo ha fracasado en el amor, sino, lo que es peor, en la vida. Porque el amor es lo más importante de la vida y, al perderlo, queda en manos de la muerte. Sobrevivir a los muertos comporta complicaciones considerables para los vivos más cercanos. Cuanto más poderoso el difunto, mayor y más peligro correrá su suplantador. Y Gabriel fenece en esa batalla. Nadie moriría por él, y él tampoco moriría por nadie.

Gretta ha callado, su silencio es como un escudo contra el cual se estrellan todas las preguntas. El que enmudece no queda a merced de nadie, pero parece más peligroso de lo que es. Se supone que en ella hay mucho más de lo que calla. Gretta ha enmudecido, y Gabriel también está a punto de hacerlo. La muerte los absolverá a ambos y ya no habrá más fugas. Cae la nieve, y cae la lluvia en ese cementerio que es el mundo entero, donde yace Michael Furey. Cae débilmente en el universo y cae débilmente, cual final inevitable, sobre todos los vivos y los muertos. Por cierto, en mi tierra de Galicia, tan semejante a la irlandesa, escuché de joven a un anciano campesino que me confesó que el amor no distinguía entre lluvia, nieve o granizo. ¿Qué querría decir?

Pronto se había dormido.

Gabriel, apoyado en un codo, miró unos instantes, sin resentimientos, el desordenado cabello y la boca entreabierta de su esposa y escuchó su profunda respiración. De manera que ella había tenido aquel romance en su vida: un hombre que murió por ella. Apenas le dolía ya, el pensar en el mezquino papel que él, su marido, había desempeñado en la vida de Gretta. La vio dormir, como si nunca hubieran vivido juntos como hombre y mujer. Sus ojos inquisitivos se posaron largo rato sobre su rostro y su pelo, y mientras pensaba en lo que ella había sido en otra época, en su primera belleza de mujer, una extraña y amistosa piedad inundó su alma. No quiso confesar ni para sí mismo que la cara de ella ya no era hermosa, pero sabía que ya no era el rostro por el cual Michael Furey había desafiado la muerte.

Acaso su esposa no le hubiera relatado toda la historia. Sus ojos se dirigieron hacia la silla sobre la cual ella había arrojado algunas de sus ropas. El elástico de sus enaguas pendía de la silla. Uno de sus zapatos estaba parado, con su delgado empeine un poco hundido, el compañero estaba de costado. Recordó su propio conflicto emocional de una hora antes. ¿De dónde había procedido? De la pena de su tía, de su propio y estúpido discurso, del vino y la danza, de la diversión, de la despedida en el vestíbulo, del placer de caminar a lo largo del río, sobre la nieve. ¡Pobre tía Julia! Pronto sería ella también una sombra que se uniría con las sombras de Patrick Morkan y de su caballo. Él había sorprendido aquella expresión agobiada predecesora de la muerte en la casa de su tía; duró un instante mientras ella cantaba *Arrayed for the Bridal*. Pronto quizás volviera él a sentarse en aquella sala, vestido de negro y con el sombrero de seda en las rodillas. Las cortinas estarían corridas y tía Kate, sentada junto a él, lloraría y se sonaría la nariz mientras le relataría la muerte de tía Julia. Él exploraría su propio pensamiento para hallar las palabras que pudieran consolarla, y sólo encontraría pobres e inútiles expresiones de dolor. Sí, sí. Aquello sucedería pronto.

La atmósfera del cuarto le heló la espalda. Se acomodó cautelosamente bajo las sábanas y se acostó junto a su esposa. Uno tras otro, todos se estaban convirtiendo en sombras. Era mejor pasar valientemente al otro mundo, en la gloria total de alguna pasión, que desvanecerse y marchitarse despaciosamente con los años. Pensó en cómo la que estaba acostada junto a él había guardado en el corazón por tantos años la imagen de su enamorado, cuando le dijo que ya no deseaba vivir.

Abundantes lágrimas llenaron los ojos de Gabriel. Nunca se había sentido así por causa de una mujer, pero sabía que aquel sentimiento era amor. Las lágrimas se apiñaron en sus ojos y en la oscuridad parcial de la habitación imaginó ver la silueta de un joven bajo un árbol del cual goteaba la lluvia. Otras siluetas estaban cerca. Su alma se había aproximado a la región habitada por la vasta multitud de los muertos. Tenía conciencia de la voluble y fluctuante existencia de los muertos, pero no podía comprenderlos. Su propia identidad se desvanecía en un mundo gris e implacable: el sólido mundo donde estos muertos habían medrado y vivido alguna vez se disolvía y consumía.

Pocos y leves golpecitos en la ventana lo hicieron volverse. Había comenzado a nevar nuevamente. Vio cómo los lentos copos, plateados y oscuros, caían oblicuamente en el haz de luz de la calle. Había llegado el momento de emprender su viaje hacia el oeste. Sí, los diarios tenían razón: la nevada era general en toda Irlanda. Caía en toda la

extensión de la oscura meseta central, sobre las colinas desnudas; caía suavemente sobre el pantano de Allen y más al oeste aún; caía sobre las oscuras y revoltosas olas del Shannon. También caía en todos los rincones del solitario cementerio de la colina, donde fuera enterrado Michael Furey. La nieve permanecía amontonada sobre las inclinadas cruces y sobre las lápidas, sobre las puntas de la pequeña reja de la puerta en los áridos espinos. Su alma desfallecía lentamente mientras oía caer la nieve sobre el Universo. Caía suavemente, como si se tratara del advenimiento de la hora final, sobre los vivos y los muertos.

(Fragmento final del relato de Joyce.)

61. SIN AMOR NO SE TIENE TODO— «Más feliz aún que entrambos (los vivos y los muertos), es aquel que aún no ha existido, que no ha visto la iniquidad que se comete bajo el sol» (Eclesiastés, 4-3). Y, sin embargo, el ángel que está protegido de todos los males decide abandonar su estatus y convertirse en humano. Y, sin embargo, el ángel que no conoce el dolor ni la muerte decide dejarlo todo y pasar de su espacio aéreo e invisible a pisar la tierra. ¿Se puede abandonar el amor de Dios por el amor de una mujer? Ambos ciegan. Uno con una luz desconocida y el otro con una luz reconocible. Sabemos que el día entero y la noche entera no caben en los ojos del amor, porque los ojos del amor ciegan. Ciegan los de Dios y los de la mujer, pero uno y otro son distintos. El ángel conoce el primero, lo ha experimentado, pero desconoce la segunda clase de amor. Esa tentación lo hará mortal, pero a lo largo del film no lo contemplamos muy arrepentido; por el contrario, su amor hacia la trapezista se le hace sublime. ¿Tendrá celos Dios? ¿Castigará a este soldado de su legión? Dios no tiene nada, pues lo tiene todo. Y es el ángel quien se castiga a sí mismo utilizando su libre albedrío. ¿Tienen libre albedrío los ángeles? Los que sobrevuelan Berlín parece ser que sí. Dios no tiene celos, pues nadie tiene celos de sí mismo. Los celos son una característica de lo mortal. Y un amor posesivo, egoísta, indiscreto. El primer dolor del ángel es esa sensación de no poder acudir de inmediato a la persona amada, rodeada de tanta gente, cuando antes lo hacía desde la invisibilidad. Pero en la invisibilidad no se besa, no se tocan los cuerpos, no se escuchan los gemidos de la pasión ni las palabras del amor. Un ángel es, sobre todo, un ser virtuoso,

y los celos no tienen nada que ver con la virtud.

El ángel deseaba, no estaba conforme con carecer de deseos. El placer, la alegría, la felicidad, la tristeza o el dolor. No los tenía porque los ángeles no los necesitan. ¿Era feliz el ángel? Su acción nos demuestra que no. Pero ¿cómo se puede saber de lo que se carece? Leía a través del rostro de la muchacha, leía a través del rostro de los amantes. Lo tenía todo porque carecía de todo, pero quería aquello de lo que carecía. El ser humano es deseo de ser, algo de lo que carece el ángel. Y el ser humano quiere aquello que no tiene, aquello que le falta, incluso para rechazarlo después. El ángel ya tiene la posibilidad de tener lo que quería. Y ahora tendrá que seguir todo el procedimiento habitual, desconocido por su esencia anterior. Lo aprenderá rápido. ¡Qué difícil la convivencia!

*El cielo sobre Berlín*, de Wim Wenders, sólo se detiene en lo primero, y el resto nos lo imaginamos. A veces, ni siquiera los ángeles —o al menos los que lo fueron— pueden arreglar sus propias cosas. Él eligió el placer del deseo (un gran sufrimiento, porque siempre se acaba de una u otra manera) frente a la felicidad del tedio eterno. Eligió desear lo que le faltaba —cuando lo tenía todo— y sufrir. Prefirió ser débil a ser fuerte, prefirió ser frágil a ser seguro, prefirió herirse a estar sano. El ángel prefirió abandonar la árida soledad de las fuerzas anónimas (el ejército celestial) para zambullirse en lo que Dante denomina «inteligencia del amor», que, por otra parte, no evita la enfermedad de la muerte, pues sólo la ahuyenta temporalmente. Por otra parte, el ángel ya tuvo contacto con el amor, pues en los griegos, según Fedro, el amor es casi tan antiguo como el caos. Amar es tomar cuerpo en el sin cuerpo. Y un ángel puede vivir sin amor porque, sin tenerlo, lo tiene todo. Pero el ser humano no puede vivir sin amor, escribe Spinoza (precisamente él, que lo despreció), puesto que es el amor lo que le hace vivir. El amor es una fuerza frente a la muerte: débil y frágil, pero sobre todo finita. Vivir peligrosamente, pedía Nietzsche, pero acaso el hecho de vivir ya no es algo peligroso por sí mismo. El ángel vivía sin peligro —aunque no vivía, latía en otra esfera— y lo eligió. Nació al peligro. Y prescindió de la ausencia de tiempo para inmiscuirse en el pasado y en el porvenir. Renunció a lo que san Agustín denomina «todo presente», es decir, la eternidad; es lo que el santo llama el «perpetuo hoy» de

Dios: un presente intangible.

El ángel, o uno de los ángeles, que debía conducirnos hacia el país de ninguna parte, que debía velar por nosotros, nos abandona para reencontrarse con nosotros mismos en la tierra. El ángel, en lugar de pastorearnos y defendernos del lobo, es seducido por él. El ser humano (en este caso, la bella artista del trapecio de circo) es para el ángel un cruce de caminos. No en vano, cuando se enteró de la ocurrencia que había tenido Dios de crearlo, no le hizo mucha gracia y advirtió de sus complicaciones. En el *Libro de los vigilantes*, primer tomo del *Libro de Enoc*, se cuenta que algunos ángeles prefirieron dejar de serlo y abandonar el Cielo para unirse a las hijas de los hombres. Y de estas uniones —según las escrituras— no salieron muy buenas cosas. Se engendraron gigantes que provocaron grandes males y Enoc fue enviado por Dios para anunciarles su castigo a estos ángeles insumisos: quedar encerrados en una especie de prisión ígnea. También las mujeres serían castigadas. En *El ángel necesario*, Cacciari comenta que la narración del Libro de los jubileos, basada en el Libro de Enoc, acrecienta el papel de la criatura humana en la tarea de seducir al ángel. Por el contrario, en el Libro de los vigilantes el mal ya está por encima de la seducción de las mujeres, ya que en el Libro de los jubileos Dios envía al ángel a la tierra cuando este ya conocía el pecado.

No sabemos si el ángel de *El cielo sobre Berlín*, de Wim Wenders, y la bella trapecista engendraron gigantes. Seguro que no. Y seguro que *El Cantar de los Cantares* fue escrito para justificar esos pecados veniales, porque hasta los reyes pueden quedar presos de las trenzas de sus súbditas, e incluso las grandes aguas no pueden apagar el incendio del amor, ni los ríos anegarlo.

En Berlín ya no quedan solares para que se instalen los circos.

62. CUANDO EL AMOR MIRA SIN PECADO— En *No amarás* (1988), una de las películas esenciales de su *Decálogo*, Kieslowski desarrolla otra maravillosa metáfora sobre el amor puro, platónico, que se resiste a ser perturbado por el deseo. La mirada del muchacho a la vida de su casquivana vecina no es lasciva, sino protectora, ya que le quiere evitar los males tratando de

espantárselos. Tomek espía con un telescopio por la ventana de su habitación el piso de esta mujer, mayor que él, que se dedica a recibir a «amigos». Y no lo hace para contemplarla desnuda o compartir onanísticamente el festín erótico y sexual, sino para protegerla, como si fuera su ángel de la guarda. Y así se pasa toda la cinta, inventado tretas y estratagemas para alejarla del pecado. Él es la única persona que la quiere de verdad, sin exigirle nada a cambio. Él mismo se descubre ante ella. Y Magda, en lugar de darse cuenta de la nueva oportunidad que le ofrece el destino, sólo piensa en vengarse. Un día, acompañada de uno de sus «amantes» más habituales, le advierte que los están vigilando. Él baja al patio de vecinos y se pone a insultar al *voyeur* anónimo, que accede a identificarse y acaba recibiendo una paliza, pues Tomek está dispuesto incluso a ser martirizado por amor. En otro encuentro le confiesa a Magda que la ama y que no quiere nada a cambio, pero Magda lo desprecia y le responde que la olvide. Él le descubre que es un niño huérfano acogido en casa de su madrina y, finalmente, ella lo invita a subir a su piso. Él le regala una bola de cristal de nieve (una de las obsesiones simbólicas de Kieslowski) y Magda, un poco conmovida, le confiesa que no es buena. El amor que le profesa no podrá cambiarla. La torpeza y brutalidad de esta mujer, tan bella como soez, la llevan a perpetrar con Tomek una especie de violación. Y él se siente fracasado e intenta suicidarse de regreso a casa cortándose las venas. La presencia de una ambulancia la previene de la consecuencia negativa de su torpe acción y, con la disculpa de ir a devolverle la gabardina olvidada, se acerca a casa de Tomek. La madrina, contrariada, le dice que está en el hospital, sin darle mayores explicaciones. Le recomienda que no vaya a verlo y la conmina a que se olvide de él, pues el muchacho se equivocó en la elección. El cartero con quien se encuentra Magda en el portal (Tomek trabaja en la oficina de correos de ese distrito) es quien le informa de la verdad: su compañero de trabajo se cortó las venas por amor.

Pasan los días y Magda comprueba su soledad y la ausencia de su observador-protector. Y entonces es ella la que comienza a desarrollar esa obsesión por el otro y no deja de mirar por la ventana para descubrir alguna pista sobre el retorno del desaparecido. Días después, Tomek regresa en un coche bajo la lluvia. Magda va a verlo. Está dormido y tiene los brazos

vendados. Y ella intenta tocarlos como si extendiera un bálsamo, pero las manos de la madrina se lo impiden. Ésta es la primera imagen de la película. Magda observa la pequeña habitación de la única persona que la ha amado de verdad, descubre el telescopio y se pone a mirar su propia casa. Entonces se ve a ella misma, sola, con la leche derramada sobre la mesa de la cocina y a Tomek calmándole su llanto.

¿La inocencia del amor puede vencer a la carne? «Piénsalo bien antes de decir que me sigues queriendo» es un poema de Piotr Mierzwa que dice así: «Me haces reír hasta las lágrimas. Como los clientes habituales: / pensamos en las particiones, sin creer en el pensamiento. / Un silbido avanza por la casa, por el patio, / el barrio. Polonia es un testigo callado // de la caída en un sueño central cada vez más profundo. / No me has ahorrado la verdad, ese escurridizo gusano / con el que frotas las paredes de las iglesias, de los supermercados, / como si mi estado creciera ante mis ojos, la clase, la autoridad, // que ha adiestrado mi descarada ambición: / lo he pensado bien, estas huellas sin sentido, / arrojadas a la piel, han invadido la piel, // dejándome desconcertado a solas con el amor, / que al no conocer el idioma se impone con elocuencia / y estalla con un bálsamo tan coherente que desapareces». «Piénsalo bien antes de decir que me sigues queriendo», quizás fue lo que le dijo Magda a Tomek, cuando éste despertó de su sueño imposible.

Verónica (ambas), Dominique, Julie, Valentine, a todas estas mujeres de Kieslowski me hubiera gustado encontrármelas alguna vez en Cracovia, Varsovia o París. Y también a Irène Jacob, Julie Delpy o Juliette Binoche. En Cracovia, bajo la niebla, como en el poema de Jaroslaw Klejnocki: «Antes de que te acerques a la ventana para saludar / el día antes de que la tetera anuncie / su eterna disponibilidad antes de que agarres / el periódico, el bolígrafo o quizás antes de que el canalón / toque su metálica diana matutina permanecerás de pie / descubierto indefenso como la niebla antes de que la devore / el fuego de la fría mañana». Verónica (ambas), Dominique, Julie, Valentine.



*when it's you.*» «El amor es siempre nuevo cuando eres tú. / Cuando eres tú. /El amor es siempre nuevo cuando eres tú.» (Anne Carson, *Decreation*.) Un niño, Otto, y una niña, Ana, se conocen en el colegio al que van y, desde entonces, sus vidas estarán unidas a través de una serie de azares sin fin. El primero es que el padre de Otto se enamora de la madre de Ana, lo que produce el abandono de la madre del muchacho y, a la larga, el suicidio o muerte repentina de la misma. Pero la cuestión central es que Otto y Ana se convierten en hermanos (hermanastros) y a la vez amantes. Otto y Ana son dos almas que se han reconocido y cuya unión las ayudará a sobreponerse a las difíciles circunstancias de la vida cotidiana. Ellos son dos almas y los amores son sentimientos del alma que se encuentran, se separan, se buscan y se reencuentran para conseguir un fin común que trasciende incluso al del amor: el bien y la belleza en conjunción con la naturaleza. En *Sobre el amor*, escribe Plotino: «La interpretación de que Platón quiere decir que el Amor es el cosmos sensible, y no el Amor del cosmos nacido en él, entraña muchas dificultades que van en contra de tal opinión, pues el autor asegura que el cosmos sí es un dios feliz y autosuficiente, pero reconoce que este Amor no es ni dios ni autosuficiente, sino siempre menesteroso. En segundo lugar, puesto que el cosmos consta de Alma y cuerpo y el Alma del cosmos es su propia Afrodita, seguiríase que Afrodita sería la parte principal del Amor; o bien, si se supone que cosmos es lo mismo que el Alma del cosmos, al igual que hombre es lo mismo que el alma del hombre, seguiríase forzosamente que Afrodita se identificaría con el Amor. Además, ¿por qué este Amor, que es un demon, ha de ser el cosmos mientras que los demás démones no han de serlo, también ellos, cuando está claro que constan de la misma esencia?». En esa identificación panteísta, Otto y Ana corren sin saberlo hacia su destino, que es su origen. Son démones, pequeños dioses, dioses secundarios, porque tienen pasiones y se aproximan a nosotros como intermediarios entre los dioses y el linaje humano. Otto se hace piloto de líneas comerciales. Y Ana lo abandona todo y se queda a la espera en el círculo polar.

Al comienzo de *Los amantes del círculo polar*, de Julio Medem, el padre de Otto le comenta a su hijo que todo nace y muere. Y Otto le responde que todo no, como si él lo supiera gracias a un conocimiento innato y superior.

Entonces el padre insiste: «¿Tú conoces algo que dure para siempre?». El niño se queda callado y, con la cabeza bien firme, insiste en su respuesta anterior. En el colegio, Otto asaetea a Ana con aviones de papel en los que le pregunta si lo quiere. Pero a Ana se le acaba de morir su padre en un accidente de coche. Ambos están huérfanos. Unos huérfanos en la tierra que se dispondrán a emprender el viaje de retorno a su esencia verdadera. Todo son impedimentos, y los progenitores, con sus caprichos, todavía más. El padre de Otto es abandonado por la madre de Ana, que encuentra a otro hombre, y se sumerge en una amargura enfermiza. Y Olga, la madre de Ana, se va a Australia con su amante y la deja sola.

Las casualidades, el azar buscado y el destino los juntaron al principio, luego los separaron temporalmente y los volverán a juntar en Laponia. Al menos en la tierra, pero no para siempre. Otto la va a buscar y Ana, distraída por la emoción de un encuentro aplazado pero ya inevitable, tiene un accidente. Pero sus ojos han visto el rostro del amado y esa visión es la de la felicidad, la del paraíso. Plotino concebía la génesis del Amor en dos fases. En la primera, como resultado del enamoramiento del Alma, el Amor nace como un ojo, pero un ojo que no ve todavía en acto. En la segunda, como resultado de la visión del Alma, el Amor nace como un ojo que ve ya en acto, «como un ojo colmado, o sea, como una visión con imagen». Ana tiene los ojos de Otto en los suyos, brillantes. Y el amor puro no lo es sino durante un instante, el del verso, como un espejo en los ojos del uno y del otro. Dejar de ser para amar por encima de la materia. Dejar de ser para amar en el cosmos. Ana muere, o transita feliz hacia su origen de renacimiento, porque lo obtuvo todo y la muerte lo conservará para siempre. Ana regresa a su origen incorpóreo, donde esperará ya sin materia y unida con Otto. Aquellos démones que el alma engendra cuando aspira al Bien y a la Belleza son Amores. Y deshacerse de la materia es un gran dolor, porque la prueba del dolor es el Amor. Ana regresa al firmamento donde está su estrella, y donde también está la estrella de Otto, esperándolo. El amor puro de dos almas incita a la belleza y nada es tan absoluto como esa unión. Alma, amor, belleza, bien. Los démones, según Plotino, no están en el mundo inteligible, donde están los dioses, sino en el mundo sensible. Pero, en realidad, ¿qué son los démones?,

¿qué son Otto y Ana? La huella que deja cada alma cuando entra en el cosmos.

Ana va hacia algún lugar de lo inacabado para esperar a Otto. La alternativa del amor sin ser. Allí ya no hay dolor. «El amor es siempre nuevo cuando eres tú. / Cuando eres tú. / El amor es siempre nuevo cuando eres tú.»

64. CUANDO EL DESAMOR ES TAN PODEROSO COMO LA MUERTE— Durante dos años, el oculista judío-norteamericano Judah Rosenthal (Martin Landau), ha mantenido una relación extramatrimonial con Dolores, una joven azafata (no tan joven, pero sí para él) con la que coincidió en un vuelo. Judah es una buena persona, un gran mecenas y un esposo y padre ejemplar, así como una referencia para sus conciudadanos neoyorquinos. A pesar de pertenecer e intervenir en su comunidad religiosa, él se considera agnóstico; es decir, ni cree ni deja de creer. Dolores (Anjelica Huston) es una mujer guapa, apasionada, con no demasiada clase y poca preparación intelectual (aunque se ofrece a aprender), cuyo tiempo empieza a correr en su contra. Ella vive en la esperanza de un nuevo destino personal, mientras que él se debate con su mala conciencia. La aventura amorosa duró mientras se bastó a sí misma, mientras fue un paréntesis sin vínculos con el resto de la realidad. Judah necesitaba amor y pasión, y Dolores se las dio. Pero ella también exige su recompensa, su reconocimiento. En *Delitos y faltas*, Woody Allen se refiere al adulterio burgués como a un castillo difícil de conquistar. Judah ha construido durante décadas no sólo una familia sino también, y sobre todo, una empresa moral de la que dependen muchas personas. Él está sin duda enamorado de Dolores, pues las relaciones sexuales-afectivas con su mujer son inexistentes, pero la amistad y la «empresa» familiar es más importante que el amor. Una amistad repleta de intereses. Y aunque Dolores no tiene nada que perder, pues se lo entregó todo a Judah, la pérdida del amante la conduce al vacío, al aburrimiento, a la nada. En el momento en que Judah se ha querido desprender de ella, ya sabe que es un objeto muerto inidentificable, y por eso lucha por no fenecer. Judah conoce la felicidad, una felicidad aburrida e insatisfecha por su prolongación en el tiempo, y por eso ha buscado el peligro. Tiene miedo y ganas de él al mismo tiempo, ganas y horror. En sus tres formas (afectiva, intelectual y moral), la conciencia teme y quiere el éxito, asfixiante y delicioso por las mismas razones. Y la conciencia estética, atrapada por el aburrimiento de la belleza-felicidad demasiado perfecta, tampoco se libra de esa desdicha irrisoria. Judah juega un juego mortal con una infeliz, con una inocente. Es el

juego del intelecto, de la razón, con los instintos más primitivos. Y el colmo de la inteligencia y de la razón es poder destruir sin mácula la cosa poseída. Sí, Dolores es una cosa molesta, pesada, un objeto del que hay que deshacerse. En *Más allá del bien y del mal*, Nietzsche escribe que el amante se desilusiona y decepciona cuando posee el cuerpo de la mujer amada. Posee un cuerpo que se le ha entregado, pero teme perder todo cuanto tiene, que es mucho más que ese cuerpo. En realidad, Judah nunca quiso a Dolores, y por eso ahora no teme perderla. El amor es tan poderoso como la muerte, pero ¿y el desamor? ¿Cómo desandar el camino emprendido por el cazador siguiendo a la víctima?

Dolores lucha por defender su vida más que por defender su amor, que lo sufre y que es real. Manda cartas a la esposa burlada que intercepta el marido, telefona sin cesar al domicilio conyugal y a la consulta médica y lo insta a reunirse con ella a horas inesperadas. Se queja de haberle entregado los mejores años de su vida, pero también lo hizo voluntariamente. Y Judah se imagina su matrimonio destrozado (en parte, sentimentalmente, ya lo está, y él se encuentra convencido de que Miriam, su esposa, no sufriría por perder su amor, sino su estatus), sus influyentes amistades rotas, su selecta clientela perdida y su prestigio derrumbado. En el *Eclesiastés* (7-1) se dice que «más vale el renombre que óleo perfumado». ¿El amor es suficiente para afrontar todas esas desdichas? Amor-ruina. Él sabe que desprendiéndose de Dolores volverá a la rutina y a la monotonía sin pasión, sin amor y sin esperanza. Difícil dilema. En el Renacimiento, el hombre representaba la melancolía, mientras la mujer la histeria, que viene de *usteron*, el útero. A las mujeres se las consideraba más imaginativas, pasionales y dispuestas a aventuras, pues «se pensaba que la vagina y el útero no estaban suficientemente ventilados, como sí lo está el pene: de ahí el mal olor y una serie de trastornos histéricos, como el mal de amor, indiferencia, tristeza» (Sergio Benvenuto, *Pereza*). Judah es melancólico porque tiene memoria familiar-social-individual. Y Dolores es histérica porque lucha por no perder lo que tiene a través de los débiles recursos de los que dispone. Judah viene de la felicidad y Dolores quiere alcanzarla. Quien se la dio, ahora quiere arrebatarla de golpe.

El oculista está tratando a un rabino amigo, joven, que se está quedando

ciego. Y a él se lo confiesa todo, autoculpándose. La pasión, el amor, el reencuentro de la juventud y nuevas ilusiones nublaron su mente. Y ahora no sabe cómo salir de ese laberinto. El rabino, como no puede ser de otra manera, le conmina a confesarlo todo y así obtener el perdón y la reintegración a su vida normal. Una falta se cura con el reconocimiento de la misma y el rabino acusa a su médico de vivir en un mundo falto de valores morales, cruel y despiadado. El rabino le habla a su curador de una estructura superior que lo ve todo, que lo controla todo y que también es misericordioso. Y le hace ver que su mala conciencia lo atormentará siempre, que no la podrá superar y que lo torturará. La confesión no parece ser el camino que Judah va a tomar, pues él, como el rabino, también conoce muy bien a los hombres. Y sí, seguramente Dios lo perdonaría, aunque no así sus conciudadanos, mucho más duros e implacables que su creador. Las discusiones entre los amantes continúan y Dolores le ofrece escaparse (él nunca lo haría, y ése es precisamente uno de los motivos para abandonarla). Judah le ofrece dinero (no hay mayor insulto para una mujer enojada) y las amenazas de ella crecen. Lo acusa de estafador y le avisa de que va a denunciarlo por haberse quedado con dinero de las ayudas sociales (lo hizo, pero lo devolvió). La situación se hace insostenible. Todo se envilece. Judah acude a su hermano gánster, que le propone hacerla desaparecer sin rastro. «No puedo pensar que estemos hablando de un ser humano», le dice el oculista al matón. Pero el asesino contratado sigue a la víctima hasta su apartamento y entra en él bajo el subterfugio de que le va a entregar un ramo de flores. ¿La reconciliación?, quizás habrá pensado ella, pero a quien le abre es a la misma muerte. Todo se lleva a cabo limpiamente y Judah regresa al apartamento y recoge todas sus pertenencias. Dolores yace como un cordero degollado, es el objeto sacrificado al orden burgués. Tiene los ojos abiertos, el rostro sereno y la sangre corre por su cuello. Y Judah no se lamenta, sino que se justifica. Se lava la cara y las manos. Es un asesino interpuesto y más culpable que el mismo ejecutor. Y recuerda que, en uno de esos momentos de felicidad con Dolores, la muchacha le dijo que ella creía en el alma, que seguiría viviendo cuando se hubiera muerto, y que si la miraba fijamente a los ojos, la vería. El alma de Dolores telefona varias veces a Judah. Él descuelga y no se oye más que silencio. «Mi alma —dice

Kierkegaard— se parece al Mar Muerto, cuyas aguas ningún pájaro puede sobrevolar.» De pequeño, Judah había escuchado a los rabinos que los ojos de Dios lo ven todo, que no hay nada que se escape a su vista y que ve al virtuoso y al perverso. Y que el primero será premiado y el otro castigado eternamente. Y comprobará consigo mismo que eso no es así, al menos en la tierra. No todos pagan sus malas acciones. ¿Las pagaron los totalitarismos?

Meses después, Judah sigue llevando su vida de siempre, pero ahora se ha convertido en creyente. Cuando la mujer y la hija le preguntan por qué, él les responde que sin Dios el mundo es una cloaca. ¿Quiere decir esto que piensa en un juicio en el más allá? ¡Tiempo perdido (el del amor)! ¡Vida perdida (millones de cosas buenas no tapan una mala)! ¡Pensamiento perdido (¡qué importa si la conciencia es feliz sumida en las tardes largas e interminables!)? ¡Pena perdida (Dolores no existió, el amor no existió)! La gente arrastra sus pecados y el tiempo lo oculta todo. Todo se racionaliza, todo se justifica, todo se minusvalora; si no, no se podría seguir viviendo.

En otra historia paralela, de mucho menor interés, el mismo Woody Allen interpreta al director de cine Cliff Stern, un experto documentalista que, por razones alimentarias, está llevando a cabo un reportaje sobre la vida de su propio productor. Y en los tiempos libres atiende al montaje de un documental basado en la vida de un viejo profesor judío, represaliado por el nazismo y el único sobreviviente de su familia. Este profesor comenta: «Al enamorarnos, creamos una paradoja muy extraña. Consiste en el hecho de que al enamorarnos estamos buscando el reencuentro con todas o con algunas de las personas a las que quisimos de pequeños. Por otra parte, le pedimos al ser amado que corrija todos los errores que aquellos familiares lejanos cometieron con nosotros. Así que ese amor contiene una contradicción en sí mismo. El intento de volver al pasado y el intento de deshacer el pasado». En otra toma del documental, el personaje dice lo siguiente: «Nosotros, cuando nacemos, necesitamos mucho amor para convencernos de que hay que seguir viviendo, y una vez conseguimos ese amor suele durarnos. Pero no nos olvidemos que el universo es un lugar muy frío, que somos nosotros quienes lo revestimos con nuestros sentimientos. Y, desde luego, en ciertas condiciones pensamos que ya no vale la pena». Este profesor tan sensato, tan optimista, que

no para de hablar de lo bonito que es la vida, acaba suicidándose. ¿Por qué no lo hizo Judah? Probablemente su conciencia era más liviana que la del profesor. Judah no tuvo dolor. Y el profesor seguramente no pudo sobrevivir a él a pesar de que lo intentó. «... Nada sé, pero el dolor que tengo por no saber nada, al convertirse en un objeto de conocimiento, me da justamente la respuesta en el instante mismo en que me desesperaba por encontrarla», dice Bataille en *La oscuridad no miente*. Igualmente podría decir el profesor entrevistado. El docente se dio cuenta de repente de algo de lo que Judah no se dio. El profesor tuvo una gracia inesperada, se le abrieron inesperadamente los ojos y descubrió una nueva dimensión dentro de una verdad antigua.

Cliff Stern se asombra de que el profesor no estuviera enfermo para tomar esa decisión (sí lo estaba, pero trataba de curarse). Y también de que tan sólo dejara una simple nota diciendo que había salido por la ventana. Era un intelectual importante y dejó esa simple nota. Era un personaje modelo y, ¿debió de dejar algo más? ¿Qué modelo representa Judah? ¿Alguien lo entenderá? ¿Alguien lo comprenderá alguna vez? ¿Por qué la felicidad no se instituyó como uno de los derechos naturales de los seres humanos? ¿Tenemos suficiente capacidad para amar? ¿Hay suficientes motivos para perdonarnos? ¿El perdón y el amor van unidos? ¿El perdón es a pesar de la culpa, el altruismo a pesar del ego y la valentía valerosa a pesar del peligro? «Entre la culpa y el perdón media la barrera del rencor, que es la condición del perdón (pues para perdonar primero hay que recordar), del mismo modo que media la barrera del miedo entre el peligro y la valentía, la barrera del egoísmo entre el ego y el sacrificio. ¡Pues el miedo es lo que crea la valentía y el egoísmo lo que crea el desinteresamiento!» (Jankélévitch, *El perdón*.) Dolores seguro que no perdonará nunca a Judah, quien podría haber dicho aquella cita del *Talmud*, según la cual «¿Si yo no estoy a mi favor, quién va a estarlo?».

65. CUANDO ELEGIR ENTRE EL AMOR Y LA MUERTE TRAE SUFRIMIENTOS— Elegir, escribe Schelling en *Las edades del mundo*, trae sufrimiento. Y es consecuencia de la voluntad no iluminada, no abierta; la elección no es libertad, sino falta de libertad, indecisión. Quien sabe lo que quiere, actúa



directamente. Y añade el pensador alemán: «Elegir entre la virtud y el vicio significa no estar seguro de dónde se encuentra lo más provechoso. Pero quien ha alcanzado la maestría en uno u otro campo actúa sin elección y con libertad completa». *Amantes*, de Vicente Aranda, se sitúa en el año 1955. La Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial han terminado hace años, pero las circunstancias político-económicas y sociales de nuestro país aún son complicadas. Paco (Jorge Sanz) emigra a la gran ciudad para abrirse camino, y allí se encontrará con algo inesperado. No la falta o la consecución de un trabajo, sino la pasión por una viuda, Luisa (Victoria Abril), que lo resguardará en su casa. Atrás queda la fidelidad a su novia de siempre, Trini (Maribel Verdú). Porque el amor de Trini lo encierra en el mundo del que se ha ido, mientras que la pasión por Luisa lo abre a otro distinto, diferente, que él concibe como nuevo, más moderno y con futuro. Paco vive en la mentira y explota la mentira. Mientras le sea posible, irá compartiendo lo mejor de ambas mujeres: la pureza y la dulzura de una y la pasión alegre de la otra. Está al borde de las leyes, de la moral y de las convenciones sociales, y retrasa su decisión hasta que ya no es posible vivir varias vidas a la vez. No se puede tener todo. La mentira sólo es una tabla de salvación temporal. Y Paco vive día a día, desconoce el pasado y el futuro no le interesa lo más mínimo. A veces le gustaría librarse de ambas mujeres, darles de lado, pero celebra permanentemente su ceguera, le gana el malestar ante la ausencia de las dos y el coraje le abandona, pues nunca lo tuvo. Y sabe que algún día, no muy remoto, será descubierto.

Desde su ingenuidad, desde su falta de saber, desde sus leves desconfianzas, Trini descubrirá que a Paco lo tiene perdido. Entonces, para demostrarle su amor, le ofrece lo máximo que le puede dar: su vida. Y lo hace mediante el ritual del sacrificio, en su presencia y con la aquiescencia o complicidad delictiva de Paco. Él sabe que ella cumplirá con su palabra. Así ella dejará de sufrir y él ya no tendrá ningún inconveniente. En *La tentación de existir*, Cioran escribe que la ingenuidad, el optimismo y la generosidad suelen encontrarse en los botánicos, los especialistas de ciencias puras o los exploradores, pero nunca en los políticos, los historiadores o los curas. Trini podría pertenecer a este primer grupo, el de los botánicos, quienes se ocupan

de mejorar a sus semejantes mediante el cuidado de la naturaleza. Por el contrario, los segundos hacen de ellos, de sus semejantes, el objeto de sus intereses o actividades. «Sólo se agria uno en la vecindad del hombre. Los que le dedican sus pensamientos, lo examinan o quieren ayudarle, llegan, tarde o temprano, a despreciarle, a tomarle horror», comenta el filósofo rumano. Trini es la persona a la que hay que sacrificar e inmolar. Y ella, desde su ignorancia, se da cuenta, lo acepta e incluso diseña todo el ritual para llevarlo a cabo. Porque cualquier sacrificio bien hecho requiere unos modos y unas formas que lo conformen. Ninguna de las miserias de Paco le interesa ya, y ninguna de sus infamias despierta ya su interés. Lo quiso, lo perdonó y lo hubiera seguido perdonando, pero al incumplir reiteradamente sus promesas se va desenmascarando. Paco acabó con su piedad y con su curiosidad. Y como ya sabe mucho de ellos, de sus antagonistas, los desdeña, los deja ir a su aire y los deja a su suerte, pues a partir de ahora sólo puede ocuparse de sí misma. Del fanatismo de su amor, se deja llevar ahora por el escepticismo, por el nihilismo. Y el amor es sin miedo. Trini ya no tiene miedo, y ése es un peligro considerable, pues este miedo era uno de los datos y una de las condiciones de su existencia y de su equilibrio. Se halla en el vértigo, en el filo de la navaja con la cual se va a cortar las venas en el anochecer de la plaza pública. Se juzga y se ajusticia a sí misma. Y Paco no lo evita, sino que, por el contrario, lo promueve. Es su verdugo, la abandona a su suerte, es un tipejo indeseable. En esos últimos instantes de su innecesaria vida, Trini debió de pensar que, cuando todo la abandonaba, ella también se abandonaba a sí misma acordándose de aquellos dos (Luisa y Paco) y aferrándose a sus ascos y a su crueldad. Así permanecía más firme, apoyada en su vómito, y nada podría ya separarla entonces de su soledad. La felicidad, que apenas conoció aunque le fue siempre fiel, es una sensación tan insólita que le hubiera inyectado a la muchacha alarma en su estado de ánimo, de por sí pacífico. Trini ya cede a todo, ella ya es la heroína de la historia, la que los acusa con su muerte, la que los perseguirá con su muerte, impidiéndoles la felicidad que creyeron que conseguirían sacándosela de delante, incitándola y ayudándola al suicidio. Trini progresó en su saber en detrimento de su pureza. Abandonó su miedo a vivir para seguir viviendo. No murió en el morir sino que ya estaba muerta en

el sin vivir.

Como Kleist escribió antes de matarse, no lo hizo por derrota o por abdicación, sino por una rabia dichosa, una locura ejemplar y concertada, uno de los raros éxitos de la desesperación. Así pues, Trini creó una obra de arte con su muerte. Y Luisa y Paco, con la muerte de ella, una infamia. Aniquilamiento en la primavera de su vida. La muerte debió de darle las alas que la elevaron por encima de ella misma. El amor la perdió y también la muerte. Y ella se sumergió en el amor como en la muerte. Los saboreó ambos y fue su cómplice. La sacrificante Trini, el sacrificador (Paco), los instrumentos (la navaja de afeitar), el lugar (el atrio del templo), un espacio también sagrado, el altar o poste del ritual (el banco). Y la lluvia y la nieve, y los pies descalzos, y las gotas de sangre derramándose en el abandono. Fuera de un espacio sagrado, la inmólación no es más que una simple muerte, como escribe Marcel Mauss en *El sacrificio, magia, mito y razón*. Trini se inmola mientras tocan las campanas. Morir por alguien, morir por todos nosotros. Trini abandonada en el Huerto de los Olivos, en su viacrucis, en su cruz, pero siempre resucitada en nuestra memoria.

66. CUANDO EL AMOR LLEVA UNA DOBLE VIDA— Para mí, de entre todos los cineastas polacos, Kieslowski es quien más me fascina. Quizás porque es el más poeta entre todos ellos y quien mejor se ha enfrentado al enigma del amor. Y, de todas sus películas, *La doble vida de Verónica* es un emblema para mí. El amor como debilidad, como fragilidad, como herida. La sexualidad es algo rudo, fuerte, evidente, mientras que el amor es un problema insoluble, un misterio, y a veces podríamos dudar incluso de su realidad: ¿quizás un sueño, una ilusión, una mentira piadosa? El sexo es egoísmo y el amor es consuelo ¿El amor es acaso sólo literatura, arte, cine...? ¿Acaso existe? Rochefoucauld afirmaba que existía únicamente porque hablamos de él y así le damos vida a lo inexistente. Y Kieslowski comentaba que lo importante era que todo el mundo sintiera el amor de la misma manera. Y no sólo el amor, sino también el dolor, los celos, el odio y el miedo a la muerte o al simple hecho de estar solos. «Mis películas tratan cada vez más de lo que lleva la gente en su

interior, de lo que no le muestra a nadie.» Amar es poder gozar o regocijarse de algo o de alguien. Y también es, pues, poder sufrir, ya que placer o alegría dependen de un objeto exterior, presente o ausente.

La Verónica parisina no estará completa hasta que recomponga la historia de su doble, la otra Verónica de Cracovia. La muchacha polaca le comenta a su padre, viudo, retirado en el campo y dedicado a la pintura, que tiene la extraña sensación de no estar sola en el mundo. Algo semejante le referirá la muchacha francesa al suyo, también viudo y retirado en el campo, pero dedicado a faenas agrícolas y de bricolaje. Verónica regresa a Cracovia en tren y desde el asiento de su departamento tapizado en rojo mira el mundo a través de la ventanilla y de una bola de nieve de cristal. En Cracovia se aloja en casa de una tía, obsesionada con hacer su testamento. Y va al coro, pues es cantante de ópera y allí están buscando a una solista para estrenar una obra importante. Su voz los deja impresionados y la directora del coro y el director de orquesta quieren escucharla en privado. De nuevo, esa voz los electriza y les parece que viene de las profundidades del alma. Caminando por la plaza del Mercado de Cracovia, sin tantas terrazas como la acabo de pasear yo, presencia una manifestación. Y, huyendo de la policía, uno de los alborotadores choca contra ella, haciéndole desparramar por el suelo un montón de partituras guardadas en una carpeta atada con un cordón. Las recoge a duras penas, sin que nadie la ayude. Y, cuando se repone de ese molesto incidente, contempla a un grupo de turistas que han bajado de un autobús y están haciendo fotos. Pero, ante el complicado panorama del cual son testigos, vuelven a incorporarse al vehículo precipitadamente para evitar confrontaciones. Entonces Verónica se da cuenta de que entre esas personas hay una muchacha exactamente igual a ella que le ha sacado una foto. Y en otra escena, de un extraordinario simbolismo poético, se ve a la muchacha caminando por la calle y estrellando contra el suelo una bola de cristal, que se eleva y, al volver a caer, desprende toda la nieve fingida sobre su cabeza. Al salir de uno de los ensayos se siente mal. Se sienta, saca un lápiz de manteca de cacao de su bolso y se lo aplica lenta y profundamente sobre los labios. Finalmente gana el concurso para ser la solista del coro. Y durante una de sus idas y venidas en tranvía por Cracovia es seguida por el novio, que ha viajado

en moto desde muy lejos para visitarla y le trae un regalo de Navidad. Verónica duda entre irse con él o continuar el trayecto sola, pero después de pensárselo sale corriendo tras la moto, la alcanza, se monta en ella y parten juntos. A Verónica (aún seguimos con la de Cracovia) le sucede algo semejante a lo que cuenta el poeta Grzegorz Wróblewski en el poema titulado «Qué sentimiento más maravilloso»: «El joven poeta L. escribió: / *Qué sentimiento más maravilloso estar contigo, / a pesar de que nunca estás aquí, / a pesar de que nunca vendrás, / a pesar de que nunca me besarás. //* Su tío M., también poeta, aclaró: / *Qué sentimiento más maravilloso estar contigo, / a pesar de que te quedas dormida en los brazos de otro. / Qué sentimiento más maravilloso estar contigo, / a pesar de que me engañas todas las mañanas. //* Su experimentada sirvienta, la vieja Janne, / declaró entonces lo siguiente: / *Si no está el objeto de deseo en el sentido físico, / no hay para qué llenarse la cabeza de poemas. / Qué sentimiento más maravilloso darle a alguien una patada en el culo*». El espíritu del poema de Wróblewski se asemeja al del film de Kieslowski, aunque este último prescinde de la ironía, pues los personajes de su film, sobre todo ellas, son seres cuasi-angélicos.

Verónica, como casi siempre, se prepara para su gran día, el estreno de la sinfonía (la música es de Preisner). Busca la ropa que debe ponerse, se cubre los labios con manteca de cacao y dispone sus pestañas con un anillo de oro. Empieza el concierto y, mientras canta, pierde el tono, se derrumba y muere en escena. La maravillosa Verónica yace en una fría tumba, mientras los amigos arrojan tierra sobre el féretro.

En París, la otra Verónica le comenta a su compañero, después de hacer el amor, que se siente triste y no sabe por qué. Como si notase una pena inidentificable. Esta otra Verónica, físicamente idéntica a la desaparecida, es también cantante y profesora de música en un colegio de enseñanza media. Va a ver a su profesor de canto, un viejo maestro, y le anuncia inesperadamente que suspende las clases y abandona la interpretación. El maestro intenta disuadirla sin éxito y se entristece no sólo por la pérdida de su talento, sino también por la compañía de tan joven y bella muchacha. En el colegio donde es profesora, asiste con los alumnos a una actuación de marionetas en la que se

representa la muerte de una bailarina. Verónica se queda fascinada y la presencia del titiritero le resulta enigmática. Ella lo observa desde la ventana del aula en que está impartiendo la clase de música y él hace lo mismo desde la calle mientras carga los muñecos en la furgoneta. Luego se encuentran casualmente con sus coches parados delante de un semáforo y, a partir de ese instante, Verónica recibe paquetes misteriosos y llamadas telefónicas. En una carta encuentra el lazo que ataba la carpeta de las partituras de la otra Verónica desaparecida, así como una especie de electrocardiograma. Y lo tira a la basura, pero poco después baja al contenedor a recuperarlo. También le llega una caja de puros, marca Virginia, enviada sin remite. Mientras duerme, recibe una llamada telefónica. Nadie le responde y ella se pone a fumar. El titiritero, desde un piso cercano, le hace señales con un espejo y la luz se refleja por toda la estancia de Verónica. Después la muchacha se va al campo a ver a su padre, al que le asegura que está enamorada pero que no sabe de quién. El titiritero es también escritor de libros infantiles e ilusionista y se llama Alexandre Fabbri (Philippe Volter). Verónica (Irène Jacob) va caminando por la calle, ve un libro de Alexandre en el escaparate de una librería y lo compra. Entonces regresa a casa del padre para comunicarle que lo ha comprendido todo y que ya sabe quién es su amor, aunque no lo especifica. Y el padre le entrega otro sobre misterioso, con una cinta que contiene la música de la otra Verónica, así como ruidos de la vida cotidiana de la muchacha polaca desaparecida. Al titiritero-escritor-ilusionista se lo encuentra en el bar de la estación. Hablan y él le explica que quiere escribir un libro sobre la historia de una mujer que acudiría a la llamada de un hombre desconocido. «¿Por qué yo?», le pregunta Verónica. Él le responde que no lo sabe. La muchacha se levanta y se va corriendo fuera del café y él la persigue. Verónica se esconde en un portal y ve cómo Alexandre la busca desesperadamente. Encuentra un hotel familiar y alquila una habitación, y al dirigirse al ascensor se encuentra con él. Suben juntos. Entran en la estancia y él se echa en una cama y se queda dormido inmediatamente. Ella se acuesta en la gemela. Verónica sueña el mismo sueño, tantas veces repetido. En él se le aparece la iglesia de ladrillo y el campanario de la plaza del Mercado de Cracovia. Es decir, la Verónica francesa sueña con la iglesia de Santa María.

El titiritero despierta y se la queda mirando y Verónica también resurge lentamente de su sueño profundo. Alexandre le dice que quiere saberlo todo sobre ella y entonces se produce una de las escenas más emocionantes que yo haya visto jamás en el cine. Verónica busca su bolso, lo abre y arroja su contenido sobre la cama. Alexandre va rescatando alguno de los objetos: la manteca de cacao, una bola de cristal con nieve semejante a la que tenía la Verónica de Cracovia, etc. Mientras Alexandre descubre las fotos que hizo durante el viaje a Cracovia, la muchacha se pone su anillo de oro sobre los párpados. Entonces se fija y señala a la otra Verónica, que es ella misma. Al principio, la muchacha se sorprende, lo niega y afirma rotundamente que aquél no es el abrigo que llevaba puesto, pero ambos se dan cuenta de que Verónica estuvo aquí y en el otro lado. Entonces se echa a llorar inconsolablemente. Mientras ella descansa, Alexandre construye dos marionetas iguales basadas en ambas Verónicas. Tienen el mismo rostro y también le comenta a Verónica, cuando ella se despierta y se va al taller, que ha comenzado a escribir la historia de las dos. El film finaliza con Verónica regresando una vez más a la casa del padre y deteniendo el coche ante un árbol centenario que toca con las manos: «Árbol, ¡si hablaras / un poco más alto!», gritan los versos del poeta checo Jiri Orten. Quizás Verónica pensó eso mismo.

Para ser real en la pantalla, todo tiene que ser artificial, decía Kieslowski. Pero su artificiosidad era compartida inmediatamente por el espectador, cuya intensa emoción no desciende en ningún momento de la proyección. El gran director polaco también comentaba que la manera de vivir y de actuar ejercía una influencia decisiva en quienes nos rodeaban, conocidos o desconocidos, intuyendo algo de sus vidas en las nuestras. «¡Vivamos con precaución!», nos prevenía, ya que, efectivamente, no sabemos hasta dónde puede conducirnos cada uno de nuestros pasos. Nuestro comportamiento con los demás, próximos o lejanos, también se ve influenciado por nuestras acciones. «Vivamos con precaución, porque a nuestro alrededor hay mucha gente para quien la vida y la existencia depende de nuestros pasos. Y eso nos concierne a todos, ya que todos los caminos, los lugares, la gente y los destinos del mundo se cruzan perpetuamente y en todas partes, seamos o no conscientes de ello.»

67. LA TENTACIÓN DEL AMOR PROHIBIDO— Fabiano, un filósofo estoico a quien sólo conozco por esta cita de Séneca, escribió, según el pensador hispano-romano, que a las pasiones hay que combatir las a la carga. Es decir, con la caballería de aquella época. Incluso para los epicúreos, las pasiones conducían al dolor y era mejor vivir el amor como amistad que como sexualidad. Pocos siglos después, Yehuda Ha-Levi nos volvió a advertir sin éxito que tuviéramos cuidado en no dejarnos seducir por la pasión. Pero cuantas más advertencias peor, ya que es como si estas buenas incitaciones excitaran a las malas y las despertaran del sueño. Jankélévitch, citando a Platón, afirma que el Bien es, por definición, el supremo deseable: «Es éste un juicio analítico o simplemente una tautología que el principio de identidad nos impone; y, si digo que lo supremo deseable se llama Mal, viene a ser lo mismo: es que llamo Mal al Bien y, en consecuencia, que el Mal es un bien. ¡Nada ha cambiado, pues! El que pretende “querer el mal”, quiere el mal como un bien: así se expresaba el optimismo de Leibniz». Ibn al-Y`awzí, al hablar en el siglo XIII del amor apasionado, y haciendo una exégesis del Corán, decía que «no hemos encontrado a nadie que ame a sus padres, a su hijo, a su cabalgadura o a su casa, como hemos visto a quienes se mueren de amor por las mujeres con las que no están casados». Por otra parte, el mismo autor comparaba con los asnos del desierto a quienes no se habían enamorado o no habían sufrido una pasión.

Desde la Biblia hasta Nabokov y, por supuesto, más acá, el ser humano ha practicado o imaginado todo tipo de amores y relaciones sexuales. Robar a mujeres de otros, en la Biblia misma, es algo habitual. Y las tragedias griegas insistieron más tarde sobre todos estos asuntos. Quizás el incesto, de entre todos, sea el más llamativo, aunque no sé si el peor. Fedra, por ejemplo, se enamoró perdidamente de Hipólito, hijo de su esposo Teseo; de la misma manera que Stephen Fleming (Jeremy Irons) lo hace de Anna (Juliette Binoche), todavía la prometida de su hijo Martyn (Rupert Graves). Hipólito, hijo de Teseo y de la amazona antíoipe, había consagrado su vida al servicio de la diosa Artemisa y vivía en castidad. Afrodita hizo que Fedra ardiera en violento amor hacia su hijastro, pero, a diferencia de Anna, Hipólito evitó a



Fedra. Ella lo acusó de violación y la tragedia se consumó con la muerte del joven y el ahorcamiento (suicidio) de Fedra, después que Teseo descubriera toda la verdad.

Stephen lo tiene todo, una familia maravillosa, una mujer rica (espectacular Ingrid, representada por Miranda Richardson, que desnuda ante su marido le pregunta si su amor y su cuerpo no le son suficientes. ¡Terrible confesión!), va a ser ministro y, sin embargo, lo arriesga todo por Anna, una muchacha de belleza enigmática que fascina por sus miradas y sus silencios prolongados. Su hermano se suicidó por ella. La madre previene al futuro suegro-amante. Pero, como dice Milton al comienzo de *El paraíso perdido*: «Del primer hombre la desobediencia». Stephen desobedece a la razón y busca el peligro que siempre le ha sido ajeno en su vida. De nuevo el amor y la muerte exaltándose a porfía. El amor es amenazado por la muerte y, cuanto más amenazado está, cuanto más fustigado por el látigo del peligro, más apasionado es. Y el peligro de muerte redobla el fervor del amor, pero el fervor mismo, en contrapartida, hace el peligro más agudo y la muerte casi ineludible, y en cualquier caso inminente, puesto que el amante puede morir de amor y puesto que este amor puede así destruirse a sí mismo. Pero quienes mueren físicamente no son los amantes, sino el inocente Martyn, un novio ejemplar, un periodista intachable, un hijo afectuoso y confidente del padre. De la pasión del amor muchas veces mueren los inocentes. «¿Quién eres?», le pregunta Stephen a Anna. Y ella se queda mirándolo, muda. Podría decirle que es una creación suya, un deseo suyo compartido. Y Stephen podría dejar a su familia e irse a vivir con Anna, pero ella prefiere compartirlos. Quiere a uno y a otro. En el padre encuentra la violencia del deseo que nunca se satisface y en el hijo la realidad cotidiana. Stephen es libre cuando se enfrenta al amor prohibido. No hay ninguna ley que prohíba que un padre se enamore de la novia de su hijo, incluso ya esposados, si no es la moralidad misma y el afecto familiar. Son los usos y costumbres. ¿Lo que no está expresamente prohibido, está tácitamente permitido? La prohibición como tentación. ¿Anna se merece el amor de ambos? ¿Amaríamos incluso si la persona amada no lo mereciera, aunque no lo mereciera, precisamente porque no lo merece y sobre todo porque no lo merece! De esto se dará cuenta Stephen al final del film, cuando

recuerda haberla visto pocos meses después del accidente, en un aeropuerto, acompañada de aquel novio suyo que siempre la esperó, caminando hacia una puerta de embarque y llevando en los brazos a un recién nacido. Entonces Stephen se da cuenta de que aquella diosa, aquella mujer fascinante, aquella pasión a la que entregó su propia vida, destruyéndola, y también la de su hijo, era igual que cualquier otra mujer. ¿Había valido entonces la pena vivir para ella hasta morir por ella? El que ama sin límites, el que ama intensamente, constante e infatigablemente, ama quizás hasta la locura, pero no hasta el infinito, porque el que ama hasta el infinito encuentra la muerte en su camino. Una muerte física como la de su hijo, o una muerte espiritual y social como la suya. ¿Dejar de amar? Alguien dijo que eso podría ser un crimen, pero también seguir amando, aunque se pretenda esquivar al destino. San Agustín afirma que el amar no tiene medida, pero, aunque él disfrutó como pocos santos del amor carnal, se refería al amor a Dios y a los semejantes. El amor nunca basta, nunca es demasiado. La desmesura no podría ser objeto de prohibición cuando se trata del amor. Amor delirio de Fedra, amor delirio de Stephen. Uno proveniente de la mitología y de las obras de Sófocles, Eurípides o Séneca; el otro, más cercano a nosotros a través del film demoledor del gran Louis Malle, *Herida* (con guion de David Hare que adapta la novela de Josephine Hart). Malle se encuentra muy en el ámbito visual de Kieslowski y la música es de Zbigniew Preisner, colaborador habitual del cineasta polaco. Locura y delirio de amor hasta la locura ¿Por qué se puede estar realmente loco de amor? Porque el amor lleva en sí mismo su propia negación, su propia destrucción, porque es una llama que se consume a sí misma. El amor tiende hacia su propio no-ser, hacia la finitud, hacia una servidumbre fatal. Como amor es altruista, pero como deseo es egoísta. El amor es una razón para vivir. Y la vida no vale nada sin las razones para vivir.

Solo, en silencio, exiliado en Grecia, curiosamente el lugar de Hipólito, y casi un mendigo, Stephen cultiva el olvido exterior de sí mismo. ¿Remordimiento? ¿Vergüenza? No por amar, sino por las consecuencias. El remordimiento es una persecución moral que sigue al culpable a todas partes y en todo momento y no le da respiro. Él mismo se enfrenta todos los días a una gran foto, el único decorado de su triste estancia, en la que padre, hijo y Anna

viven en su memoria, que no quiere olvidar para no olvidarse de ella. Ahora Stephen sólo vive en la herida, y no la cura, sino que la cuida para que dure. La herida es su cura.

68. CUANDO EL VERDADERO AMOR ES UN LUGAR EN EL MUNDO— En un lugar remoto, no sólo del mundo sino también de la Argentina, se reúne un pequeño grupo de personas derrotadas pero que aún siguen creyendo en los principios del amor y la solidaridad hacia sus conciudadanos. Lucharon por los cambios sociales y fueron perseguidos por las dictaduras militares. Muchos desaparecieron y otros, como Ana y Mario, pudieron exiliarse en España. Y al regresar, en lugar de instalarse en una gran urbe, prefirieron elegir el campo, el abandono y la pobreza para reinventar sus ideales. Encontraron *Un lugar en el mundo*, ese que nos cuenta Adolfo Aristarain. En este lugar, Mario (Federico Luppi) es el maestro y Ana (Cecilia Roth) es la doctora del pueblo. Mario, además, asesora a una cooperativa de pequeños ganaderos que trata de evitar la explotación sistemática del latifundista de la zona. A esta pareja, que tiene un hijo joven, Ernesto, el narrador de la historia, se les une una monja de la teoría de la liberación, de la misma edad que Ana (y las dos más jóvenes que Mario), trabajadora, fraterna y con la fe puesta en el difícil mundo que le tocó vivir. Entre crear una familia y servir a la gente, a sus hermanos, Nelda (Leonor Benedetto) eligió servir generosamente a estos últimos. A este grupo se le añade un español, Hans (José Sacristán). Es un geólogo recién llegado a esa zona para investigar si hay petróleo (dice él), aunque, en realidad, investiga la viabilidad para sacar adelante un proyecto de gran represa eléctrica que inundaría toda la zona.

Hans, una persona también de izquierdas, es un descreído, un escéptico, un cínico. Comparte con el grupo su propio fracaso, ya que la democracia por la cual luchó no trajo la utopía socialista, sino el capitalismo liberal. Y ahora él es uno de sus mercenarios. Divertido, amable, encantador y seductor, en esta compañía recupera parte de los viejos ideales abandonados. Se pone de parte de Mario y de los humildes ganaderos, se enfrenta a quienes lo han contratado y, finalmente, abandonará su trabajo «expulsado» por quienes lo contrataron.

Hans hace de profesor de Geología con los alumnos de Mario. Les pone nombres a las piedras, los lleva de excursión por donde hace siglos era el fondo del mar y, por las noches, iluminando con un aparato especial cada uno de los materiales recogidos, les dice a los sorprendidos muchachos que sólo a oscuras se puede ver el alma de las piedras. Hans, hijo de un alemán de la Legión Cóndor y de una enfermera española, de buena familia venida a menos, divorciado varias veces, sin hijos y de espíritu anarquista, conquista inmediatamente al grupo. Respalda a Mario, entenece a Nelda con sus devaneos y comentarios sexuales, que ella siempre contesta de manera alegre y divertida, y enamora a Ana simplemente con su presencia. Ana, de origen judío, cuando ya no espera nada de la existencia, encuentra a este deslumbrante personaje que los ilumina a todos, que los enaltece, que les da sentido y nuevas ilusiones.

Porque Ana ve en Hans la última oportunidad para no sentirse fracasada. Pero ese amor, intenso y profundo, llevado a cabo solamente a través de las miradas y de los silencios, tendrá una barrera infranqueable, Mario. Un hombre bueno, idealista, culto, combativo, buen padre y marido y profesor incondicional de unos alumnos a los que quiere hacer libres a través de la educación. Mario es el símbolo de los ideales utopistas de la igualdad y la solidaridad, pero también es el pasado, el ocaso, el fin de un mundo que se acaba sin haber podido mejorarlo tal cual lo pensó. Es un fracasado, un héroe fracasado. Y morirá defendiendo la causa, mientras que Hans ya sólo se sobrevivirá a sí mismo. Mario me hace recordar (según la memoria de Sócrates escrita por Jenofonte) la charla mantenida por el maestro con Antifonte: «¿Cómo piensas hacer políticos a los demás, sin practicar tú mismo la política?». Y Sócrates responde: «¿De qué mejor manera podría practicar la política sino ayudando a que haya la mayor cantidad posible de personas capaces de practicarla?». Así pues, enseñando desde su humilde escuela, Mario está ayudando a formar buenos ciudadanos. Pero ellos, los niños y los padres, no son conscientes, viven agobiados por la sobrevivencia cotidiana y el futuro se les presenta como algo remoto e incluso imposible. Ana amó a Mario, pero ese amor se fue perdiendo por el desgaste del tiempo. Y ambos lo saben. Ella transformó ese amor, el vacío de ese amor, en devoción,

admiración, respeto, fervor y cariño. Ana y Hans se necesitan, quizás ella esté más dispuesta a dar el paso que él, pero ambos saben que deben mantener el honor de Mario, pues de otra manera actuarían como el peor de sus enemigos. Nelda percibe esas complicidades y las comprende, no en vano renunció al deseo, al amor y a la familia por servir a una iglesia católica que la acusa de hereje, apóstata y anticlerical por el simple hecho de auxiliar a los hermanos. Y finalmente la autoridad eclesiástica la asciende, trasladándola a Roma y alejándola de aquellas tentaciones.

Ana y Hans renuncian al amor no dicho. Cuando Ana, Mario, Ernesto y Hans se van a Buenos Aires a pasar unos días y los dos hombres se emborrachan una noche, Ana se molesta y no deja pasar a su marido a la habitación, conminándolo a que los dos se marchen a la estancia de Hans a dormir la mona. Entonces el ingeniero español le dice a Ana, en la que es quizás la única declaración de amor y de renuncia expresada a la vez: «No tienes ningún derecho a hablarle así. Es un tío cojonudo, es un frontera. Borracho o vencido, un frontera nunca pierde su dignidad. Es un fuera de serie y tú también. Eres una mujer maravillosa. No le dejes solo. Te quiere mucho y yo también os quiero». Los silencios en esta última frase son muy significativos. «Te quiere mucho y yo también» guarda un lapsus de tiempo fundamental con el resto de la frase, «os quiero». Una declaración y una renuncia. Hay que defender la dignidad de quien luchó por todos nosotros. La dignidad y el honor están a veces por encima del amor. Y el amor es también renuncia a nuestros egoísmos personales, porque debe ser ejemplar cuando nuestros ideales están en entredicho. Hans hace una declaración de amor a través de una renuncia, una declaración de amor imposible y una alabanza de la dignidad de los vencidos. Y Mario se asemeja a un héroe derrotado, como Héctor, un héroe vencido que no renunció por luchar por salvarnos a todos nosotros.

Nelda se va. Hans abandona su colaboracionismo con los poderosos y regresa a España. Y Mario es abandonado por sus defendidos, que venden las tierras al testafarro de la empresa hidroeléctrica. Todo se derrumba, pero Ana y su hijo se mantienen junto a él. Un día fallece repentinamente. Viuda y huérfano se trasladan a vivir a Buenos Aires.

Mario le había dicho a su hijo Ernesto que él no se podía ir de ese sitio, porque cuando uno encuentra su lugar ya no puede irse de él. «Me gustaría que me dijeras cómo hace uno para saber cuál es su lugar. Yo, por lo de ahora, no lo tengo. Supongo que me daré cuenta cuando esté en un lugar y no me pueda ir. Supongo que es así. Todavía tengo tiempo de encontrarlo», piensa Ernesto años después ante la tumba de su padre. Ernesto narra la historia a través de la mirada limpia de un niño que se enamora, por primera vez, de la hija del capataz, un ser detestable que impide que la muchacha se eduque. Y Ernesto la enseña a leer, pero también tienen que renunciar a ese amor.

Tras la muerte de Mario, ¿podrían Ana y Hans haberse reunido? ¡No! Mejor vivir en el recuerdo y en la distancia. Él viajando por todo el mundo y enviando postales. Y Ana trabajando sin parar. Lo importante es amar y que te amen, pero con dignidad. Lo importante es renunciar al amor cuando el respeto forma parte de nuestra existencia y es irrenunciable.

69. CUANDO EL AMOR ES GENEROSO— *Azul* (1993), de Kieslowski, es todo un tratado sobre la generosidad. Julie (interpretada maravillosamente por Juliette Binoche) pierde a su marido (el conductor) y a su hija en un accidente de coche. Ella se salva. Sufre importantes heridas y padece una profunda depresión que la conduce incluso al borde del suicidio. Su esposo era un gran músico al que ella ayudaba, y algunos críticos le daban más relevancia incluso a ella que a él. En esos momentos trágicos estaba componiendo el *Concierto para Europa* y, finalmente, una vez repuesta, desea desprenderse de toda la memoria anterior. Pone en venta las propiedades y decide irse a vivir a un apartamento en París. De la casa de campo sólo se lleva unas lágrimas de cristal de color añil de una lámpara. El ama de llaves, una señora mayor que le dice «lloro porque usted no llora», desconoce que a Julie ya no le quedan siquiera lágrimas. Pero prescindir de todo también significa renunciar a la música. Rompe todas las partituras e inicia una vida anónima. Pero Olivier, el ayudante del marido, la vuelve a traer a la realidad, ya que pretende completar la partitura inacabada del *Concierto para Europa* y le pide a Julie que lo ayude. La mujer se niega, pero va cediendo poco a poco. El discreto Olivier

siempre ha estado enamorado de ella y Julie lo recompensará acostándose con él sin pasión. Luego, tras muchas dudas, ambos colaborarán en la consecución de la obra. Olivier también es depositario de un gran secreto que pretende ocultar sin conseguirlo. El maestro tenía una amante y se iba a casar pronto con ella, abandonando definitivamente a Julie y a su hija. Casualmente, Julie ve unas fotos y en una de ellas aparece esa mujer. Al ponerse a investigar, descubre la verdad y va al encuentro de la desconocida. Charlan y descubre que la amante está embarazada. Es una joven y guapa abogada que fue la defensora de Karol —el personaje de *Blanco*— en el juicio de separación, ya que Kieslowski mezcla magistralmente estos guiños en la trilogía para crear una relación entre las historias. Le confiesa a Julie que el fallecido lo desconocía y que ella, en un principio, iba a abortar, pero que después del accidente cambió de opinión. La abogada entiende que Julie la odie por todo eso. Y Julie, confundida, le contesta que no lo sabe. La casa de campo aún no se vendió. y entonces Julie decide dejársela al niño que va a nacer, el único recuerdo que les quedará de su amado a ambas mujeres. Las dos se acaban entendiendo y la abogada le manifiesta que el esposo de Julie la tenía en gran estima. Y que una vez incluso le había confesado que siempre podría contar con su ayuda, pues Julie era una mujer de una extrema generosidad. El niño nacerá, la composición también y Julie y Olivier alcanzarán la felicidad. Julie es la mejor manifestación del amor de «benevolencia», el que ama al otro por el bien de éste, el que ama al otro por encima de todo y contra todo. Un amor maravilloso el de esta mujer, Julie, con quien me hubiera gustado cruzarme en algún café parisino.

70. CUANDO EL AMOR ES UNA DÁDIVA— «Hay quien alardea de haber amado mucho y quien se acusa de ser incapaz de amar. Ambas declaraciones, aunque sean sinceras, tienen con frecuencia una teatralidad sospechosa. Existen muchas historias de amor en el mundo —apasionadas, angustiosas, violentas, cursis—, pero, quizás, pocos amantes verdaderos.» Esto no lo escribe Clive Staples Lewis, autor de *Una pena en observación*, obra en la que se basa la película dirigida por Richard Attenborough bajo el título de *Tierras de*

*penumbra*, sino Claudio Magris («El déficit del amor», en *Alfabetos*). Lewis y Helen Joy Davidman se amaron de verdad. Esta historia no es una ficción, sino que fue real. El profesor Lewis, tímido, culto, solterón, convertido al cristianismo, de mediana edad, profesor en la Universidad de Oxford y catedrático de literatura medieval y renacentista en la de Cambridge, se enamoró de Helen, una católica divorciada con un hijo, norteamericana, comunista y poeta. Se conocieron en 1952 y apenas pudieron ser felices unos años, pues ella falleció tras una rápida enfermedad (1915-1960). Y Lewis no duró mucho más, pues falleció en Oxford en 1963 a la edad de sesenta y cinco años. «Vivimos en tierras de penumbra. El sol siempre brilla más allá, tras la curva del camino.»

La llegada de Helen había conmocionado el ambiente cerrado, machista y caduco de los campus universitarios ingleses. El autor de *Cartas del diablo a su sobrino*, *Los cuatro amores*, *El problema del dolor* o las famosas *Crónicas de Narnia*, adaptadas al cine, quedó fascinado por esta mujer culta. En realidad, poco duraron de amantes o de marido y mujer, pues Lewis pronto se convirtió en el fiel enfermero de Helen. De hecho, sin saberlo ni proponérselo, ella encontró la mejor compañía para morir dignamente y en medio de la felicidad que había conseguido. El amor es felicidad, pero también la felicidad es dolor, porque en la tierra el dolor es el fin de todas las cosas. Incluso Dios, ¿no ofreció su ejemplo sacrificando a su propio hijo, Jesucristo? Sacrificándolo y resucitándolo, pero le hizo padecer un viacrucis de dolor semejante —salvando las distancias entre un dios y un humano— al que todos padecen antes de la muerte y también, para quienes tengan fe, en esa posible resurrección.

En *Una pena en observación*, Lewis reflexionó sobre la ausencia repentina de la amada y la pena que le causó. La pena y el miedo que durante esos instantes lo arrancó del mundo. En la pena nada se asienta, siempre todo regresa. Y nadie se da cuenta de lo que se pierde, del vacío que se crea, hasta ese momento del óbito. Las consecuencias de la muerte son irrevocables e irreversibles, y también inapelables. Lewis reconoce que él ya había sido feliz antes de haber conocido a Helen, en la rutina de su discreta vida cotidiana entregada a la lectura-escritura-docencia, pero que ahora no echaba de menos



aquella felicidad sino ésta, la de la convivencia amorosa. Una felicidad que no tenía necesidad de compartir con nadie, ni siquiera con Dios. En el fondo, Lewis es un moralista cristiano y Dios está siempre presente para alabarlo o para criticarlo muy duramente, como escribe en *Una pena en observación*. ¿Por qué Dios los abandonó en esos momentos de penuria? Lewis critica a Dios desde la total creencia en Él. Si todos estamos en manos de Dios, ¿por qué no acudió en auxilio de Helen? ¿Por qué Dios nos golpea durante la vida hasta grados inimaginables? Y entonces Lewis recuerda que Él se sacrificó, que se crucificó a sí mismo. Y también llega a la conclusión de que Dios es ausencia y no existencia, que Él es un gran iconoclasta de sí mismo. En Dios no va a encontrar más ayuda que en su fe, y, en el fondo, eso le bastaba.

El autor de *Los cuatro amores* se aferra al recuerdo, al recuerdo de la amada que ahora ve reflejada en los objetos y en los lugares donde fue feliz. Así pues, Lewis inicia el camino largo y tortuoso de un enamoramiento de su recuerdo. Pero el olvido es más poderoso que el recuerdo. Y el cuerpo propio cambia en la ausencia del cuerpo amado. Lo que unía a ambos cuerpos era tiempo, espacio, materia física. Y ahora todo está ausente. Lewis muestra inquietud no solo por sí mismo, por su nueva vida, sino también por saber a dónde habrá ido a parar Helen en el más allá. La gente amiga le asegura al viudo que sólo puede haber encontrado un lugar feliz, ¿más feliz que la felicidad terrenal junto a él? Otra felicidad, otro estado, otra manera de estar. Pero ¿cómo pueden estar seguros de que la angustia acaba con la muerte? Él quiere imaginarse que se ha tenido que ir de viaje sin su compañía, y se dispone a esperarla. O quizás Lewis, como escribió Goethe en *Diván de Occidente y Oriente*, «por más que en miles de formas pretendas esconderte, yo siempre descubro, mi amada, y doy contigo; por más que en velos mágicos te envuelvas y arreboques, yo, mi amada, enseguida, al punto te distingo». Helen partió de viaje, o se escondió en mil formas diferentes para ser descubierta por Lewis. Formas que la revelan en lugar de ocultarla. ¿El amor, idealizado tras la muerte de uno de los cónyuges, puede decepcionar? «¿Qué es la pena comparada con el dolor físico? Digan lo que digan los necios, el cuerpo puede llegar a sufrir veinte veces más que el alma. La mente siempre tiene alguna capacidad de evasión. El pensamiento nunca es estático, el dolor

físico lo es muchas veces», escribe Lewis en este cuaderno de quejas, dudas y penas. Su amor por Helen sólo lo superaba su amor por Dios. Y el matrimonio, como se refleja muy bien en *Tierras de penumbra* a través de la magnífica interpretación de Anthony Hopkins y Debra Winger, era demasiado perfecto para durar. El amor de ambos es un amor intelectual, pero también erótico, aunque Lewis no insiste en lo que él denomina, en *Los cuatro amores*, idolatría. Idolatría del amor erótico que lleva al placer a su límite, que tiraniza el amor. El erotismo también muy cerca del dolor cuando éste se ausenta por haberse basado únicamente en él. Lewis le da apoyo a su pensamiento a través de una cita inmejorable del siempre citado Shakespeare: «Buscado fuera de toda razón y, nada más hallado, / odiado fuera de toda razón».

En su ensayo *Los cuatro amores*, C. S. Lewis habla fundamentalmente de dos tipos de amor. El amor-dáviva y el amor-necesidad. El primero es el que mueve a un hombre a trabajar por su familia, el amor que anhela servir a Dios desde nuestra indigencia, lo más cercano al amor divino. Mientras que el amor-necesidad es el que necesitamos la mayor parte de los seres humanos: la relación física, afectiva e intelectual. Conocemos al otro para conocernos mejor a nosotros mismos. Es el amor egoísta, humano. Y el moralista Lewis habla de fidelidad, devoción filial y gratitud. Pero, además de estos dos tipos de amor, en este ensayo también se refiere al afecto y a la amistad. El afecto como el amor más humilde, el que no se da importancia, modesto, discreto y pudoroso. El que puede amar lo que no es atractivo, el que no espera nada, sólo darse gratuitamente. Y la amistad (y en esto el escritor nacido en Belfast coincide con los epicúreos, a quienes no cita) es el más feliz y más plenamente humano de todos los amores, el menos biológico de los citados. Los enamorados buscan la intimidad y los amigos encuentran esta soledad en torno a ellos, lo quieran o no; es esa barrera entre ellos y la multitud, y desearían reducirla; «se alegrarían de encontrar a un tercero». La amistad está alejada del amor (aunque a veces puede devenir en él), alejada de los celos (los celos son siempre muy peligrosos, incluso en la amistad) y alejada del erotismo. Porque la amistad, a diferencia del eros, no es inquisitiva. La amistad, la verdadera, la mejor, es estática, avanza hacia el amor o retrocede. Y la verdadera amistad nos eleva por encima de toda humanidad, nos deja libres

del instinto, libres del deber, libres de los celos (amorosos), libres de sentirnos necesarios; es un «amor» eminentemente intelectual o espiritual, casi un amor como el de los ángeles. Pero, cuidado, porque los ángeles también se enamoran en *El cielo sobre Berlín*.

Helen y Lewis desarrollan fundamentalmente el amor-necesidad. Se necesitan, se entienden, se comprenden y se aman carnalmente con respeto. Pero, además, cuando llega lo peor, Lewis también desarrolla los otros tipos de amores a los que se refiere, sobre todo el afectivo. Lo deja todo, prescinde de todo, no le reclama nada y renuncia a todo por entregarse a la consolación de su esposa. Se adapta a eso que los católicos —y él lo fue a su manera— denominan resignación. ¿Qué más se puede exigir? Lewis, un hombre ejemplar, además de un buen escritor desde sus principios.

Finalizamos por el principio. Magris nos recuerda que Goethe perdió la cabeza por la jovencísima Ulrike y escribió la *Trilogía de la pasión*. Pero, apenas pasado un mes, casi se había olvidado de aquella mujer y de aquella historia. Eso no le pasó a Lewis. Porque Helen y Lewis no fueron un amor de paso, sino un amor para siempre. Ella le demostró a su marido solterón que él no era incapaz de amar, que de lo que había sido incapaz era de encontrar, hasta entonces, que alguien lo quisiese como ella. Las almas platónicas se habían encontrado, como si no semejante casualidad, semejante azar.

Simone Weil escribió que el amor es un indicio de nuestra miseria. Dios no puede sino amarse a Sí mismo y nosotros no podemos sino amar algo distinto de nosotros. Lewis y Helen se amaron entre ellos y Lewis trató de no dejar de amar a Dios, a pesar de la difícil prueba a la cual fue sometido. Dios nos da el ser para que se lo devolvamos. Esa devolución podría ser menos dolorosa pero, recurriendo de nuevo a la filósofa francesa, «amar la verdad significa soportar el vacío y, por consiguiente, aceptar la muerte. La verdad se halla del lado de la muerte». La desgracia obliga a reconocer como real aquello que no creemos posible. Lewis, un gran hombre, al final se dio cuenta de que la muerte también es un don precioso, como la propia vida, y por esa razón ayudó a bien morir a Helen. ¿Qué más demostración de amor que eso? Hizo un buen uso de la piedad.

En *Razones del cuerpo*, Starobinski cita a un autor medieval anónimo que

escribió: «Si el hombre supiera cuán útil había de serle la enfermedad, desearía no vivir nunca sin enfermedad. ¿Por qué? Porque la dolencia del cuerpo es la salud del alma. ¿Cómo? Por la enfermedad del cuerpo queda anulada la sensualidad, destruida la vanidad, expulsada la curiosidad, reducidos a la nada el mundo y la vanagloria, vaciado el orgullo, apartada la envidia, desterrada la vanidad. Al despertar el odio hacia el mundo, induce al amor hacia Dios».

Quizás este ensayo general para su propia muerte, que desconocía tan cercana, le valió para sobrellevarla en soledad, en el recuerdo de su amada, con la que, debió de pensar, se reencontraría en el más allá. ¡Ojalá!

71. CUANDO EL AMOR CONDENA A SU OBJETO AMADO— La trilogía *Blanco, Azul y Rojo*, de Kieslowski, vuelve a tener como eje temático el amor. Amar es poder gozar o regocijarse de algo o de alguien. Pero también, otras muchas veces, es sufrir, y eso es lo que le acontece al personaje de *Blanco*. Sufre por el divorcio, sufre por la impotencia sexual temporal causante de ese desgarramiento y sufre por la traición de su bellísima esposa, de quien está profundamente enamorado y a la que le profesa una pasión enfermiza. Ella abandona el domicilio conyugal, lo maltrata, lo arruina y lo deja indigente en París. La muchacha le dice: «Porque nunca has entendido nada. Si te digo que te quiero, no lo entiendes. Y tampoco entiendes si te digo que te odio. Ni siquiera entiendes que te deseo o que te necesito ¿Lo entiendes?». Sufrir por amor. Padecer «por un objeto que no es amado no lleva a disputa alguna. No sentimos tristeza si desaparece, ni celos si cae en poder de otro, ni temor, ni odio, ni trastorno del alma», escribe Spinoza. Y sobre el filósofo sefardí medita este magnífico poema de Zbigniew Herbert titulado «Don Gogito relata la tentación de Spinoza»: «Baruch Spinoza de Ámsterdam / anhelaba alcanzar a Dios // mientras pulía lentes / en su desván / atravesó una cortina y de pronto / se lo encontró cara a cara // estuvo hablando largo tiempo / (y mientras hablaba / su mente y su alma / se iban dilatando) / formulaba preguntas / respecto a la naturaleza humana // —Dios se acariciaba la barba distraído // preguntaba por la causa primera // —Dios se quedaba mirando al infinito //

preguntaba por la causa última // —Dios hacía chasquear los nudillos / o carraspeaba // cuando Spinoza dejó de hablar / díjole Dios // —hablas de manera hermosa, Baruch / me gustan tus geométricos latines / y también tu clara sintaxis / la simetría de tus argumentaciones / hablemos sin embargo / de Cosas verdaderamente / grandes // —mira tus manos / estropeadas y temblorosas // —te estás haciendo polvo la vista / en esta oscuridad // —comes mal /vistes como un pordiosero // —cómprate una casa nueva /perdona a esos espejos venecianos / por reproducir lo superficial // —sé indulgente con las flores en el pelo / con los cantares de borracho // —preocúpate por los ingresos / como tu colega Descartes // —sé astuto / como Erasmo // —dedícale un tratado / a Luis XIV / de todas formas no lo leerá // —aplaca / la furia de tu racionalismo / que por ella han de caer tronos / y ponerse negras las estrellas / —piensa / en una mujer / que pueda darte un hijo // —ya ves, Baruch / estamos hablando de Cosas Grandes // —deseo ser amado / por incultos y violentos / pues son los únicos / que en verdad tienen ansias de mí // ahora la cortina cae / y Spinoza se queda solo // no ve ninguna nube de oro / o luz alguna en las alturas // lo que ve es la oscuridad y oye el crujir por la escalera / de unos pasos que bajando se alejan». Spinoza, teorizando sobre el amor sin haberlo sentido o habiéndolo rechazado. ¿Es importante que amemos para sufrir hasta tal punto?

Al personaje de *Blanco* le sucede así. Sufre involuntariamente y de su extremo dolor surge la venganza. Si no amáramos a nadie, nuestra vida sería más tranquila, pero tremendamente estéril. Estaríamos más muertos que vivos. El ser humano no puede vivir sin amor, muy a su pesar, puesto que es el amor lo que le hace vivir. El amor es una fuente de vida de la que podemos beber y la falta de amor, o el desamor, es como una cisterna vacía. Pero el amor es también fragilidad, debilidad, finitud. Sufrir y gozar, alegría y tristeza, amor y odio, van unidos. Y esta última dualidad conforma el film de Kieslowski. Amor, mucho amor, hasta el infinito, pero también un pequeño odio y deseo de venganza debido a esa pasión no correspondida. El personaje de *Blanco*, un polaco en París, después de su fracaso matrimonial y de la consiguiente ruina económica, decide regresar a la patria. Y para recaudar dinero para el viaje se pone a mendigar en una estación de metro, donde conoce a un compatriota que

lo ayuda a retornar con la única condición de que se comprometa a matar a una persona. Esa persona es él mismo. Y el motivo la falta de sentido de su existencia. Se hacen amigos y, ya en Polonia, persistirá en morir. Karol simula el disparo con un arma de fogeo y el amigo, después de sufrir la simulación, recupera la esperanza. El «difunto» resucitado le entrega el dinero prometido y a partir de entonces todo le empieza a sonreír, hasta llegar a hacerse rico. Pero a Karol la riqueza no le hace olvidar a Dominique, que sigue provocándole dolores y dándole celos. La fortuna la comparte generosamente con el amigo-suicida, pieza fundamental para montar una gran conspiración. Venganza y conspiración. Karol hace testamento y se lo deja absolutamente todo a Dominique, y nombra albacea testamentario al amigo y socio. Entonces Karol decide darse por muerto, cambiar de personalidad, y para eso falsifica la documentación. Compra un cadáver, consigue el acta de defunción y se lleva a cabo el falso entierro, al cual también asiste Dominique, muy compungida y llorosa. Karol se alegra de verla así. Y cuando la «viuda» regresa al hotel, se lo encuentra en la cama. Pasan una noche de gran amor pasional y Karol supera con creces la impotencia sexual. El amante abandona el hotel por la mañana. Y Dominique, al despertar, se ve sola, y la policía invade inmediatamente la estancia, acusándola de asesinato. El comisario le informa de que su exmarido no murió de muerte natural, sino que lo «ayudaron a morir», y de que tienen fundadas sospechas contra ella. Karol regresa a la casa-peluquería de su hermano, donde trabajó tantos años, y se viste como antes de ser rico, aunque ya no lo es, pues lo invirtió todo en la venganza por amor. Y luego se dirige a visitar a Dominique en prisión. Ambos se contemplan desde la distancia. Sus miradas no son de odio, sino de comprensión. Ella comprendió finalmente el profundo amor no correspondido que Karol le dispensaba y está dispuesta a pagar su culpa. Dominique está ahora más cerca de lo que Platón pensaba sobre el amor: carencia, frustración, sufrimiento, «aquello que no tenemos, aquello que no es, aquello de lo que se carece». Y Karol ha sufrido un amor-pasión y se ha dejado devorar por él. Optó por la *philia*, la dicha de amar desde su desdicha, y prescindió del eros como autocastigo. Y esto último, tras mostrarle a ella la dicha de la feliz consumación, también se lo arrebató a Dominique.

Celos. Dominique no paró de dárselos. Cuando alguien deja de tener celos de su ser amado es que ya no le importa. Y a Dominique no le importa Karol, pero a él sí le importa ella. Los celos son siempre fieles compañeros del amor, y muchas veces incluso se confunden con él. Los celos posesivos, egoístas e indiscretos son una variante del amor. ¿Hay amor sin celos? ¿Hay amor verdadero sin celos? Y también se equiparan con la pasión, con la intensidad del amor, con su fiebre. Los celos pueden matar, pueden conducir a la venganza. Y son una forma de egoísmo, aunque Karol (interpretado por Zbigniew Zamachowski) renuncia a todo por Dominique (interpretada por Julie Delpy). Él la ama irracionalmente y quiere ser amado por ella, y prefiere saber que es desgraciada con él a verla satisfecha con otro. Busca la felicidad de la amada para luego arrebatársela. Alrededor del amor todo es irracional, y la mayor parte de las veces sin explicación alguna. Muchos de los personajes de Kieslowski no saben a ciencia cierta quiénes son ni lo que piensan y, sin embargo, desearían alcanzar la serenidad. No han logrado encontrarla y, quizás, son conscientes de que no lo conseguirán jamás. Santo Tomás se refería a un amor de «benevolencia», aquel que ama al otro por el bien suyo (de éste); y a otra forma de amor que denominaba «concupiscente», aquel que ama al otro para bien propio. Los celos son parte integrante de este último y Karol es una mezcla de todo, pues condena a su objeto amado y así también se castiga a sí mismo. A veces, ni siquiera el dolor basta.

72. CUANDO EL AMOR DA UNA SEGUNDA OPORTUNIDAD— En *Rojo* (1994), Kieslowski enfrenta a dos grandes actores, la joven Irène Jacob y el veterano Jean-Louis Trintignant. Valentine es una modelo que estudia en la Universidad de Ginebra y Trintignant un juez jubilado. La muchacha tiene un novio (que no aparece en imagen) con quien sólo habla por teléfono: tiránico, celoso, maleducado e impertinente. En la calle, Valentine atropella a una perra embarazada y la dirección inscrita en el collar la conduce al dueño, encontrándose por vez primera con el exjuez, el propietario del animal. Él le confiesa que le da igual lo que le suceda a *Rita* y Valentine queda impresionada por el gran desorden de la casa y el abandono higiénico del

habitante, así como por la falta de afecto por el animal de compañía. Entonces decide llevarla a una clínica veterinaria. Pero, mientras tanto, en el film se desarrolla otra historia paralela, la de un joven vecino, un juez, que también tiene un perro, un *jeep* rojo y una novia rubia bastante altanera. En el estudio de un fotógrafo, Valentine posa para un gran cartel publicitario que se instalará en toda la ciudad. Su rostro, sobre un fondo rojo, contendrá esta frase: «En cualquier circunstancia, frescor de vivir». La perra se cura y la nueva dueña está convencida de que el animal optó por quedarse con ella. Sin embargo, cuando la lleva a pasear al parque y la suelta, se escapa. Este suceso la hace volver a casa del exjuez para comprobar que, efectivamente, volvió allí. Y, poco a poco, a pesar del mal humor de ese hombre, comienza a surgir una cierta relación entre ambos. Él le dice que gran parte del día se dedica a espiar las conversaciones telefónicas de los vecinos. Valentine lo recrimina y le asegura que irá casa por casa previniéndolos, y así lo hace, pero al difundirse el contenido de sus grabaciones se da cuenta inmediatamente de que puede provocar otros males mayores. En otra visita el exjuez, éste le cuenta a la modelo que, debido a su profesión, odia al mundo. Valentine le responde que la gente no es tan mala y, molesta por la conversación, le dice que él no inspira más que piedad. Durante el camino de regreso a casa, la muchacha llora en el coche. Más tarde, Valentine lee en un periódico la noticia de que «Un juez retirado espiaba a sus vecinos». El exjuez asiste a su propio juicio, en el cual interviene por primera vez el joven vecino de Valentine, que va acompañado de su novia rubia. Valentine vuelve a casa del juez-acusado para decirle que no fue ella quien lo denunció y él le responde que sabe perfectamente quién ha sido: él mismo, a petición y sugerencia de la muchacha. La invita a entrar en casa. *Rita* acaba de tener siete cachorros. ¿Piedad o asco?, le pregunta el exjuez a Valentine para conocer lo que siente realmente por su persona. Mientras tanto, la novia del joven juez conoce a otro hombre —precisamente en la vista de ese juicio— y desaparece sin dar explicaciones a su antiguo novio, aunque él la descubrirá con su amante. Valentine le comunica al gruñón de su nuevo amigo su partida a Inglaterra para encontrarse con su novio. Lo hará en ferri y el exjuez le refiere el poder de condenar o absolver de los jueces y la vanidad que esto entraña. De repente,



una piedra rompe el cristal de una ventana. Los vecinos llevan varios días apedreando la casa y él guarda o, mejor, colecciona las piedras que le arrojan. «¿Hay alguien a quién usted ame?», le pregunta Valentine. El exjuez le responde rotundamente que no. «¿Amó alguna vez?», le vuelve a insistir. Y él le responde que soñó con ella.

Ya en su piso, Valentine se viste para asistir a un pase de modelos en un teatro. Se asoma a la ventana y ve el *jeep* rojo del vecino de Auguste y a él dentro, con gestos de desesperación. El exjuez sale de casa para asistir a la representación de Valentine y ella lo busca con la mirada durante el desfile, pero no se encuentran hasta el final de la sesión, cuando se quedan solos charlando en medio del teatro vacío. Valentine le pide de nuevo que le cuente el sueño con ella y él le responde que «tenía cincuenta años y era feliz». Valentine insiste en saber si en el sueño había alguien más que ella. «En efecto», le responde el exjuez. Y ella le vuelve a insistir: «¿Quién era?». «Usted se despertaba y le sonreía a alguien que estaba a su lado. No sé a quién.» «¿Y eso ocurrirá dentro de veinte o veinticinco años?», pregunta de nuevo la muchacha. El interlocutor le responde rotundamente que sí. Valentine se inquieta y a continuación le pregunta: «¿Qué más sabe usted? ¿Quién es usted?». A lo que el exjuez responde que tan sólo es un juez jubilado. Entonces estalla una gran tormenta y empiezan a batir las ventanas abiertas del teatro, que ella consigue cerrar. El juez jubilado se asemeja a un dios mitológico que trata de recomponer su vida, de volver a tener otra oportunidad a través de la historia amorosa de Valentine. La muchacha le confiesa que tiene la impresión de que está sucediendo algo importante a su alrededor y tiene miedo. Él, cogiéndole la mano, le sugiere que es mejor así. El exjuez le relata que en otros tiempos iba mucho a ese teatro. Que una vez se le cayó un libro al suelo y quedó abierto por una hoja que luego le salió en el examen, lo mismo que le sucedió al joven juez cuando se le desparramaron sus libros por la calle. Otra de las muchas similitudes entre ambos. Valentine insiste en saber a qué mujer amó el exjuez y, finalmente, deduce que aquella persona lo traicionó pero él nunca entendió el motivo y continuó amándola. El exjuez le pregunta a Valentine cómo sabe eso y ella le responde que, ahora que lo conoce más, no era muy difícil adivinarlo. Su amor era también una estudiante de derecho

rubia (como la otra), delicada, luminosa, de largo cuello y que solía llevar vestidos claros. Valentine insiste en conocer el motivo de la traición, y él le confiesa que la tercera persona le ofrecía un futuro mejor. La pareja se fue de viaje y el exjuez los siguió. Fue una gran humillación. Y un día, años después, se enteró de que ella había fallecido en un accidente de circulación. El exjuez le confiesa a Valentine que aquella decepción lo condujo a un desamor permanente y no amó a nadie más hasta que se encontró con ella, con Valentine. El exjuez está hablando en lugar de su álgter ego, el joven juez igualmente despechado. Además, le confiesa que él juzgó y condenó sin motivo al amante de su novia. Años después había regresado a la ciudad y construyó un mercado que se derrumbó, con lo que murieron varias personas. Y lo declaró culpable sin serlo, pero la sentencia era legal. Después de aquel acto injusto de venganza, pidió la jubilación anticipada.

El joven juez y Valentine coinciden en el mismo ferri, que zozobra a causa del mal tiempo. Y el exjuez observa las escenas dantescas a través de las noticias de la televisión. Hay muchos pasajeros muertos, pero entre los salvados se encuentran Valentine Dussault y el joven jurista Auguste Bruner. Además, Kieslowski hace sobrevivir al resto de los protagonistas de la trilogía: Julie y Olivier, los personajes de *Azul*, Karol, el hombre de negocios polaco de *Blanco*, y Dominique Vidal, su joven esposa-«viuda».

El exjuez maneja los hilos del destino como un dios supremo. Y de esta manera logra unir, a través del azar, las vidas infelices de Valentine y de Auguste. Es decir, que reconstruye su propia vida fracasada mediante la felicidad de estos jóvenes. El amor triunfa sobre el tiempo y las adversidades. Piesiewicz escribió, una vez más, un guion extraordinario, no en vano colaboró con Kieslowski en diecisiete películas. Y el director de todas sus evocadoras músicas fue Zbigniew Preisner.

73. CUANDO EL AMOR AMANECE PRONTO— Nada más comenzar esta primera película de la —hasta ahora— trilogía de Richard Linklater, asistimos a una violenta disputa de una pareja supuestamente austríaca, pues se lleva a cabo en alemán y en un tren en el que Jesse (Ethan Hawke) y Céline (Julie

Delpy) van rumbo a Viena. Este «prólogo» aleccionador avanza en dieciocho años lo que va a ser la tercera cinta, *Antes del anochecer* (2013). Sin embargo, la infelicidad de esa pareja madura es la que provoca el encuentro entre el joven estadounidense y la joven francesa, vecina de asiento de los combatientes. Céline coge su libro y su mochila y se va justo al asiento de enfrente, donde Jesse también está leyendo. Es la lectura, la juventud, el azar, la aventura y la soledad lo que los unirá desde el primer momento. Más adelante, avanzada ya la cinta y durante el largo paseo vienés, será cuando el joven le definirá a su compañera lo que es para él el amor: «Una vía de escape para dos personas que no saben estar solas». Así comienzan las formas con las que esta pareja va a intentar ser feliz. Años después, el tedio y la monotonía, el feminismo y el machismo, la paternidad y los retos laborales de ambos, tan distintos, comenzarán a fracturar esa complicidad intelectual una vez cedida la pasión.

En *Antes del amanecer* (1995) estamos aún en la fase del *otium* filosófico, de la conversación, del caminar, de la seducción a través de la palabra. Es la fase epicúrea, en que lo más importante es el presente y la amistad. Jesse y Céline se conocen en un tren, deciden prescindir temporalmente de sus previstos destinos, caminan durante el atardecer por Viena y pasan la noche en vela. El césped les sirve de inmejorable cama bajo la luz de la luna. Y cuando finalmente deja partir a sus personajes, Linklater cierra el film revisitando, ya de día, aquellos mismos lugares por donde pasearon. Y se detiene en esa hierba, en la huella que ambos dejaron, rememorando el *Blow up* de Antonioni. «Tu rostro / es lo más tierno entre lo tierno, / tu mano / es lo más blanco entre lo blanco, / estás lejos / de todo mundo / y todo es inevitablemente tuyo.» Versos de Mandelstam un poco mejores que los que les propone el poeta vagabundo a orillas del Danubio.

Hablar, caminar, sólo presente frente al futuro, estatismo familiar de *Antes del anochecer*. Hablar, caminar por Viena y, luego, por París en *Antes del atardecer* (2004). Se confiesan el uno al otro que les gusta hablar. Hablar como consigo mismo, eso es la amistad. Para disculpar la pelea de la pareja del tren, Céline ironiza con un supuesto informe científico en que se afirma que los matrimonios de larga duración pierden la capacidad auditiva. La pareja

habla de todo, también del alma y de la muerte ¿No es acaso esta presencia lo más próximo al amor? Ambos caminan por donde los lleva el corazón. Y el corazón los lleva a un pequeño cementerio donde, a finales del siglo XIX, enterraban a los sin nombre. Fundamentalmente a los suicidas, cuyos cuerpos aparecían flotando en el Danubio y no habían podido ser identificados, y muchas veces ni siquiera reclamados por sus familiares. Céline se conduele junto a la tumba de una niña de trece años. Ella tiene el doble de esa edad. Dolor de los vivos que saben que han de morir, incluso en el momento de la felicidad más alta. Jesse afirma radicalmente que el mundo es un lugar donde le gusta estar. Más felices que los vivos y los muertos son los nonatos. Céline ha tenido una infancia viajera y muy satisfactoria (su padre es un gran arquitecto), mientras que Jesse es hijo de padres separados (la misma historia que luego se repetirá con su primer hijo).

Esta pareja que camina por Viena inunda la inteligencia de apasionadas sombras románticas. La adivina que le lee las líneas de la mano a Céline, ante el horror de Jesse, le dice que es aventurera, buscadora de aventuras mentales, y que le interesa el poder, la fuerza interior y la creatividad femenina. Y también la previene de que debe aceptar los errores de la vida y buscar la paz interior para poder conectar con los demás. Al final, satisfecha por la propina y dirigiéndose a ambos, la maga les advierte que son polvo de estrellas; es decir, un minúsculo instante en el universo del cual nadie guardará memoria.

El amor es un artificio, una invención para poder seguir viviendo. Y la pasión una trampa. Pero ¿qué antídoto la puede evitar? Céline es consciente de que enamorar al otro depende de toda una estrategia militar. El general-amor seduce utilizando las lisonjas, los desdenes, las presencias y las ausencias. Y nunca se rinde sin herir mortalmente. Esa falta de verdad inicial es horrible para ella. Ante Jesse se ha mostrado sin estrategias, tal cual es. Y entonces asoman algunos de los problemas que tomarán cuerpo en *Antes del anochecer*; por ejemplo, el feminismo, aunque Céline acusa a los hombres de haberlo inventado, pues esa liberación, sobre todo en los aspectos sexuales y afectivos, les favorece descaradamente. Céline necesita ser amada. Jesse también, pero comparte este sentimiento con su ego. Otro de los futuros problemas. Y Céline hace esta afirmación, que años después desmentirá en la

discusión en el hotel del Peloponeso en *Antes del anochecer*: «Una pareja empieza a odiarse porque pueden predecir sus reacciones o porque se cansan de sus costumbres. Yo creo que para mí sería lo contrario, creo que yo puedo enamorarme de verdad cuando lo sé todo de alguien». ¡Nunca se sabe todo de nadie, ni siquiera de uno mismo! ¿Acaso lo sabe todo de ese americano tonto y sin idiomas que decora por el momento el lienzo en blanco de su vida?

A diferencia de los protagonistas de *Breve encuentro*, de David Lean, o de *Estación Termini*, de Vittorio de Sica, los de *Antes del amanecer* están solteros y sin vínculos que los aten. Aquéllos renuncian a la aventura de ese nuevo amor descubierto por imposible, pero éstos se dan una nueva cita, otra nueva oportunidad. Aquéllos siempre mantendrán en su memoria una nostalgia por lo irrealizable, por lo inalcanzable, por la pureza de aquel amor platónico. ¿Qué memoria conservarán del suyo Céline y Jesse en el futuro aún lejano? Robert Browning escribió estos versos inquietantes: «¿Nos encontraremos, entonces, mañana, como siempre, / amada mía? / ¿Podré coger tu mano entre las mías? / Somos ahora simples amigos —no obstante, los más simples de los amigos / conservan mucho de lo que yo ahora he de renunciar...».

74. CUANDO EL AMOR ES UN FRANCO TIRADOR— Theo Angelopoulos es uno de los más grandes cineastas de todos los tiempos y, sobre todo, el más poeta de entre los grandes. Al director griego lo traté en Madrid y en París. Tímido, ingenioso, sardónico y con esa mirada estrábica inquietante. La misma que la de Petros Markaris, a quien traté en Madrid durante la presentación de su novela *Liquidación final*. Y Markaris fue precisamente el guionista de *La mirada de Ulises* junto con el propio director, Tonino Guerra y Giorgio Silvagni. Kavafis y Seferis, dos de los más grandes poetas griegos del siglo XX, y el segundo premio Nobel de literatura, son inspiradores anónimos de la atmósfera poética de la cinta, cuyas imágenes son metáforas encadenadas. Angelopoulos, que falleció inesperadamente, de manera casi anónima y cruel, atropellado por un policía motorizado en una calle de El Pireo, refleja la tragedia actual de su país. Un país que no ha dejado de sufrir a lo largo de la historia. No estoy de acuerdo con el ingenioso libro de Nikos Dimou, *La*

*desgracia de ser griego*, cuando hace afirmaciones como la siguiente: «Los griegos parecen felices cuando son desgraciados. Cuando todo va bien, se sienten incómodos e inquietos. Si no tienen motivos para sentirse desgraciados, los buscan». *La mirada de Ulises* de Angelopoulos desmiente este comentario macabro de Dimou. Invasiones, guerras mundiales y civiles. Grecia, un país balcánico, ha creado más historia de la que se puede consumir.

La mirada de Ulises, o la mirada de Nadie. Todos, cada uno de nosotros, somos Ulises cuando nacemos y emprendemos nuestro camino en la tierra. ¿Cuántas fronteras debemos cruzar para llegar a casa? Siempre que damos un solo paso nos encontramos ya en otra parte. Bebemos en los mismos vasos, bebemos de las mismas cráteras y oímos siempre la misma canción con un ritmo diferente. Ulises, Odiseo, Nadie. Ni la mejor de las tretas puede engañar al destino. Los estoicos creían, y yo lo soy por encima de todas las cosas, que una esperanza es un deseo cuya satisfacción no depende de nosotros. En realidad, pocas cosas dependen de uno mismo. Ulises, Odiseo, Nadie, en el film de Angelopoulos es *A*, interpretado por Harvey Keitel. ¿El mismo Angelopoulos? El director griego visitó al guionista italiano Tonino Guerra, colaborador en los argumentos de varias de sus películas, con la intención de adaptar la *Odisea*. Y mientras hablaban apareció una muchacha que le entregó un regalo en nombre de la Fundación Manzá, así como una carta de la hija del gran escultor. En esa misiva le contaba al director que el artista había muerto obsesionado con la idea de esculpir la mirada de Ulises, «pues en esa mirada está contenida toda la aventura humana».

*La mirada de Ulises*, la errancia de un viajero contemporáneo.

En Belgrado, al desembarcar de la nave que transporta por el Danubio la gran estatua de Lenin troceada, *A* se encuentra en el mismo puerto con su amigo serbio, un periodista de los tiempos de París, quien lo recibe con estas palabras: «Al principio Dios creó el viaje, después la duda y la nostalgia». El viaje ¿a la búsqueda de qué? *A* busca las tres bobinas de la primera película rodada en los Balcanes. Es un cineasta que, con esta disculpa, regresa a su país de origen después de más de tres décadas de exilio en Estados Unidos. Y regresa pensando que en este retorno estaría el final de su periplo vital y, sin embargo, se encuentra con el inicio de un nuevo camino inesperado. *A* le dice

a un amigo, al comienzo de la película: «En mi fin está mi comienzo». Un verso de Eliot. «Me desperté con esta pesada cabeza de mármol en las manos, y no sé dónde dejarla», versos de Seferis. La pesada cabeza de mármol ahora no es la de un dios o un héroe clásico, sino la de un dios y héroe contemporáneo igualmente derrotado por el tiempo, Lenin. Curiosas las imágenes de la estatua recorriendo el río y la gente persignándose como si fuera la efigie de un santo. ¿En esa barcaza llevan pasajeros?, preguntan las autoridades en alguna frontera del camino. La respuesta es: ¡A Nadie! «¿Sabes una cosa? —le dice el taxista que guía a *A* a través de la nieve—. Grecia se muere. Como pueblo, nos morimos. Se acabó el ciclo. Miles de años entre ruinas y estatuas. Y ahora nos morimos. ¡Si Grecia debe morir, que sea rápido. La agonía es muy larga y muy ruidosa!» Pero Grecia no ha dejado de morir desde hace siglos. En realidad nació muriendo, reencarnándose en todas las otras civilizaciones que ella misma engendró con su muerte. Aunque no exactamente con su muerte, sino con su agonía eterna.

En Belgrado *A* brinda en un bar con su amigo por los años de París, por las mujeres que amaron, por las esperanzas rotas, por el mundo que no cambió a pesar de sus sueños. Los dos camaradas pasean por las calles de la capital serbia bombardeada. Brindan por el mar, por el mar inagotable, por el principio y el fin. Y ya en Rumanía, en Constanza (la ciudad donde Ovidio murió desterrado), se reencuentra imaginariamente con varias generaciones de su familia. A través de un mismo baile se rememoran las diferentes persecuciones a las que fueron sometidos por los matones de los totalitarismos de derechas e izquierdas. Y *A*, al reencontrarse con su progenitor, como Eneas con el suyo (Anquises) en los infiernos, le grita: «Padre. ¡Cuánto tiempo!».

*A* viaja por diferentes lugares de la geografía contemporánea de los Balcanes y lo lleva a cabo acompañado por distintas mujeres que siempre son la misma. Maïa Morgenstern interpreta sucesivamente a la mujer de la ciudad de Florina, a Kali, a la viuda y a Naomi Levy. Y a todas las va dejando por el camino, todas son fantasmas. «La despedida es un dolor tan dulce, que dice “buenas noches, hasta mañana”. Descienda el sueño sobre tus ojos y el descanso sobre tu pecho. ¡Quién fuera sueño para reposar tan deliciosamente!» Es parte del texto de la obra de teatro que se representa al aire libre, en medio

de la bruma de la sitiada Sarajevo. Son los momentos anteriores al asesinato de Naomi Levy, la hija del director de la filmoteca de la ciudad bosnia, también muerto en ese mismo ataque.

Markaris no me supo decir, a ciencia cierta, quién fue el autor de ese texto maravilloso que *A* le narra a Kali en la estación de Skopje, en el expreso que va en dirección a Sofía y Bucarest. «Hace dos años estuve en Delos buscando localizaciones. El sol caía sobre las ruinas. Deambulaba entre el mármol y las columnas caídas y una lagartija asustada se deslizó bajo una lápida. El canto de las cigarras añadía una nota de desolación al paisaje vacío. Entonces oí un sonido hueco. Parecía venir de las profundidades de la tierra. En lo alto de una colina, vi un viejo olivo doblegándose, derrumbándose solitario hacia la muerte. El agujero abierto por el árbol descubrió un busto de Apolo. Pasé ante la fila de leones hasta llegar a un lugar secreto donde dicen que nació Apolo. Cogí mi Polaroid y apreté el botón. Cuando la fotografía salió, me quedé abrumado. No había nada. Cambié de posición y volví a intentarlo. Nada. Imágenes negras del mundo. Como si mi mirada no funcionase. Seguí tomando fotografías. Los mismos agujeros negros. El sol desapareció en el horizonte como si los abandonara. Sentí que me hundía en la oscuridad.» Ulises recorre el Hades que es la vida y sólo se encuentra con el vacío. No hay nada, no queda nada, todo fue destruido por la mano del hombre. No hay ni siquiera arqueología. Entre lo mirado y lo revelado está la gran ausencia que ni siquiera Ulises puede narrar, que no puede contar. «Y el alma, si debe conocerse a sí misma, tiene que observar el alma», escribe Platón. Y el alma es quizás uno de esos agujeros negros, quizás una de esas fotos no reveladas sino veladas.

*A* ya no puede más y estalla en un llanto, en Sarajevo, ante el cadáver de su amada. La cámara se fija en el rostro trágico de *A*, Ulises, Odiseo, Nadie, que recita este magistral monólogo final: «Cuando regrese lo haré con las ropas de otro, con el nombre de otro. Nadie me esperará. Si me dijeras que no soy yo, te daría pruebas y me creerías. Te hablaría del limonero de tu jardín, de la ventana por donde entra la luz de la luna y de las señales del cuerpo, señales de amor. Y cuando subamos temblorosos a la habitación entre abrazos, entre susurros de amor, te contaré mi viaje toda la noche y las noches venideras



entre abrazos, entre susurros de amor. Toda la aventura humana. La Historia sin fin».

En la *Antología palatina* se encuentra este epitafio atribuido a Leónidas: «No me saludes, ni preguntes quién soy ni de quiénes desciendo. Pasa de largo por mi tumba o, si no, a tu destino ojalá no llegues. E incluso, si guardas silencio, que no llegues tampoco». ¿La tumba de Ulises, la tumba de todos nosotros que Ulises contempló y así no llegará nunca a su destino?

75. EL AMOR DURA UN INSTANTE— Robert Frost fue un poeta norteamericano (1874-1986) que conocía muy bien el campo, y que ejerció la agricultura en New Hampshire y en Lowell, Massachusetts, además de dedicarse a la enseñanza. Su obra, para mí su mejor obra, está impregnada de ese ambiente rural de lo cotidiano. Tiene poemas magistrales, como «Entierro en el hogar» o «Arándanos», pero los que a mí más me acercan a *Los puentes de Madison* de Clint Eastwood son «Servidora de servidores» y «El ama de casa». El primero de estos dos describe la vida de una mujer rural encargada de los hombres de la casa: «... Una casa llena de hombres hambrientos a los que dar de comer». La vida de esta mujer (esposa, madre, criada y campesina) transcurre en el hogar y dentro de una monotonía rota solamente por las inclemencias naturales y las visitas inesperadas. Su horizonte y su mundo abarcan aquello que ella contempla «desde la ventana de mi fregadero, donde lavo y enjuago la vajilla, / y todas las tormentas se nos vienen hacia la casa, / moviendo lentas olas blancas, cada vez más blancas. / Una mañana soleada me desentendí de mis buñuelos y bizcochos / para salir al aire y dejarme deslumbrar por el agua / o recibir el viento en el rostro, y el cuerpo, y a través de la bata...». La mujer va meditando sobre su vida monótona y llega a la conclusión de que no hay solución «más que dale que dale sin parar».

Esto es lo que le sucede a Francesca (Meryl Streep), una mujer de Bari, Italia, donde conoció a un soldado norteamericano con el que se casó. Un buen hombre con el que tuvo un hijo y una hija. Pero esta vez no es la insatisfacción burguesa, sino la campesina. Evidentemente, no es el campo americano del siglo XIX, sino el de la segunda mitad del siglo XX, mecanizado y con

bastantes comodidades. Pero en la ciudad el aburrimiento y la soledad aún se pueden engañar, mientras que en mitad del campo esos fantasmas se transforman en turbadores. Francesca nunca hizo nada malo, ni lo hará. Su pecado venial ha sido abrir un paréntesis en su felicidad duradera (una felicidad conformista) para colmar un instante de incertidumbre y pasión (apenas cuatro días) a sabiendas de que no perdurará. Francesca vive angustiada y su única medicina es el trabajo. El desasosiego se produce cuando se tiene la necesidad de gastar vitalidad. El amor, la pasión y la voluptuosidad suspenden la angustia, pero al mismo tiempo también la profundizan. Ella no está satisfecha como mujer, en todos los sentidos, y, de repente, en su casa-prisión irrumpe un extraño, un viajero, que le ofrece la oportunidad —la única y la última de su vida— de llevar a cabo las ilusiones perdidas, aunque sea sólo de manera efímera.

Francesca es una Penélope de nuestro tiempo, mientras que Robert Kincaid (Clint Eastwood) es un pretendiente antes de que regrese Odiseo. Penélope, también una ama de casa, una reina rural, fue tentada numerosas veces. Y ese hilar no era sólo una disculpa, sino también una manera de gastar su vitalidad de mujer. El campo es un espacio melancólico y el aburrimiento de ella, que ha entregado la vida a los demás sin haber sobrepasado los límites de su felicidad permitida, ocupa las pausas y los espacios entre las pasiones, se instala en los menores resquicios, rellena los intervalos y hace que un alma vacía de placer y de felicidad (la suya propia) sea, no obstante, un alma donde ocurre algo. Leopardi era un experto en el tedio, así como Unamuno. El rector de Salamanca escribe en *Niebla* que el aburrimiento vital está en el fondo de la vida. «No profundices en la felicidad», como dice Van Lerberghe (citado por Jankélévitch en *Lo puro y lo impuro*) que el Señor le había recomendado a Eva, la habitante del jardín inocente. Pero ¿por qué es necesario que sea un pecado el conocimiento del bien y del mal? ¿El amor también es un pecado en el cual no se debe profundizar? Eva y Francesca han profundizado en la felicidad. Y Francesca se entrega al fotógrafo (un artista del instante) a sabiendas de que va a sufrir por ese amor único e imposible de realizar, pues las convicciones hacia su familia se lo impiden. Ha dado un paso adelante a sabiendas de que no conduce a ninguna parte más que a la memoria del

momento. Pues el amor, el amor verdadero, por lo general, nunca ha conducido a ninguna parte más que a sí mismo. Pero estamos hablando del amor, algo más perdurable que la pasión, que se quema en un instante, mientras que el amor pretende prolongarse en el tiempo. Francesca y Robert pueden llevar a cabo esa pasión, mientras que el amor lo aplazan indefinidamente a través de los recuerdos. El amor también se satisface en el silencio, en su imposibilidad, en su duda, en su enigma, en la ausencia. Y así no sufre deterioro, desgaste ni contratiempos. Así pues, desde el dolor, todo es positivo en el pudo ser que no fue. Francesca vivía en la soledad (a pesar de su familia) y tras conocer a este intruso, y perderlo por no perder a su familia, se quedará ensimismada. La soledad es algo completamente distinto al aislamiento. Porque el aislamiento es una experiencia de pérdida y de soledad, la experiencia de la renuncia. El aislamiento se padece y en la soledad se busca algo. Francesca atravesó la frontera pensando, como Eva, que profundizaría en la felicidad, pero sólo profundizó en el interior más abismal de ella misma.

Francesca y Robert no son dioses ni héroes, sobre todo ella, que no está libre de compromisos. Decidir, lo más difícil de la vida. No sólo dejar a su familia, sino no estar segura de que aquella decisión traerá de inmediato la felicidad, un amor verdadero. Confianza en sí misma y en el otro. Quizás ésta sea la verdadera razón. Tenemos compasión por Francesca, pero no la podemos admirar como el consejo de los ancianos de Troya a Helena: «Cuando se está ante ella, tiene el aire terrible de las diosas inmortales». Helena: la mujer fatal, la destructora de navíos, la asesina de guerreros, la ruina de las ciudades, el «rumor de un hombre», según la calificó Gorgias en su «Elogio». Francesca no está dispuesta a nada de eso, es una mortal y los imposibles sólo se hallan en manos de los inmortales. Ella, a diferencia de Helena, no va a sacrificar a nadie, sino a protegerlos a todos sacrificándose ella misma en la autoenajenación. Ni siquiera se merece el perdón, porque para merecerlo hay que haber tenido, al menos, una culpa. ¿Cuál cometió ella? Amar no es ninguna culpa (mientras no se hiera a alguien). El perdón y el amor sin culpas. Todo queda en el secreto de dos personas. Y la otra se lo revelará a los hijos únicamente a la muerte de ella. La madre amó a otra persona estando casada con el padre de sus hijos, pero le mantuvo la lealtad y se

sacrificó por cumplir el juramento de los esponsales. Antepuso la lealtad al amor, antepuso la infelicidad a la felicidad, antepuso los hijos al amante. Francesca repartió el amor por todas partes menos con ella misma. Este tipo de personajes no abundan en las tragedias ni en la literatura. Porque el bien abunda menos que el mal, es menos llamativo e interesa menos. Ella se causó dolor para evitar el de los demás. El dolor es estático y el amante es un ser en movimiento, su dolor se cura cambiando de lugar; es quizás quien menos lo padece. Y el marido, a lo largo de la convivencia, se ha dado cuenta de lo poco que le dio y le pide perdón. Tolstói repetía que el hombre que conoce a su mujer sabe más sobre la mujer y sobre el amor que el hombre que conoce a cien amantes. En este caso no era así, Francesca no se sentía reconocida, pero tampoco lo acusaba. Todos piden perdón sin tener que pedirlo. También los hijos lo harán, cumpliendo los deseos de la madre y esparciendo sus cenizas en el puente Roseman (uno de los puentes cubiertos de Madison, en Iowa), donde antes se volcaron las de Robert. Ya todo vive en el recuerdo de los muertos, ahora que el cuerpo ya no es un *impedimentum*. En la búsqueda de la verdad (y el amor es parte de ella), el cuerpo no es un instrumento, sino un impedimento. El cuerpo molesta al alma y no le permite pensar. Ya todo vive en los pensamientos.

Los hijos regresan a la casa familiar. El viejo caserón está repleto de recuerdos. ¿Quiénes y con cuántos se quedarán los dos herederos? ¿Quién mirará ya desde la ventana del fregadero? (como en el poema de Frost). Francesca a un lado del puente, Robert al otro. ¿Cómo atravesarlo? ¿Cómo atravesar los puentes de Madison que hay por todo el mundo? Un puente es un estado del alma. Un lugar, y también un paisaje. «Los lugares donde estuve y las fotos que hice en ellos me estaban conduciendo hacia ti», le dice Robert a Francesca. ¿Encontraron la felicidad verdadera? Sí, pues sólo se puede concebir en un instante, en un abrir y cerrar de ojos. Nada sucedería igual si se hubieran escapado. Buscaban un recuerdo, sólo un recuerdo, y no hay modo más seguro de esquivar el mundo y todas sus asechanzas.

76. ¿POR QUÉ SURGE EL AMOR?— Diotima de Manitea es una sacerdotisa del

*Banquete* de Platón. La idea de belleza del filósofo griego, y también su transferencia literaria en el *Hiperión* de Hölderlin, provienen de esta fuente real o inventada. El amor como anhelo de inmortalidad, como forma de acercamiento a lo divino, como proceso gradual en que se va pasando del plano físico al espiritual. A través de ambos se acaba logrando la unión mística con el absoluto. Diotima encarna todo esto, el amor platónico. Y parece que Hölderlin encontró lo mismo en la bella mujer del banquero Gontard de Fráncfort. «¡Oh, vosotros, los que buscáis lo más elevado y lo mejor en la profundidad del saber, en el tumulto del comercio, en la oscuridad del pasado, en el laberinto del futuro, en las tumbas o más arriba de las estrellas! ¿Sabéis su nombre? ¿El nombre de lo que es uno y todo? Su nombre es belleza. (...) ¡Oh, Diotima. Diotima, ser celestial!» (*Hiperión*, I, 2, versión de Helena Cortés.)

Manitea se encontraba en el corazón de la Arcadia montañosa, donde había un templo de Poseidón retirado del mar. Del Poseidón equino, llamado Hippios, el cual se recreaba con el ruido de los carros y las pezuñas de los caballos. El templo, proyectado por Agamedes y Trofonio, estaba construido con robles, columnas de mármol y vigas de otras ricas maderas. Y el acceso no estaba protegido ni por puertas ni por murallas, sino por un leve hilo de lana infranqueable. Si se rompía, surgía una ola gigantesca de las profundidades del santuario.

¿Nelly es Diotima? Quizás para el viejo magistrado separado, el Sr. Arnaud (Michel Serrault) sí lo es, pero Nelly (Emmanuelle Béart) no sabe quién es Diotima, y aún menos que ella la pueda encarnar en *Nelly y el Sr. Arnaud*, de Claude Sautet. La labor de seducción del Sr. Arnaud consistirá en hacerle ver a aquella bella muchacha, pero aburrída por la vida (fracasos sentimentales, fracasos laborales, desconsideraciones hacia su persona), que no todo está perdido. El tedio de Nelly es la desgracia de la felicidad o, como escribe Leopardi, el aburrimiento es el deseo de felicidad en estado puro. Todos la desean, y todos mandan sobre ella, pero nadie la escucha. Cuando el Sr. Arnaud la conoce en la terraza de una cafetería en compañía de Jacqueline, una amiga de ambos, y Nelly le pregunta por él una vez se ha ausentado, ella le responde: «Tuve una relación con él, una aventura, no hubo pasión, pero sí una

amistad inmediata. Yo estaba mal y, por primera vez, sentí que un hombre me escuchaba». El Sr. Arnaud escucha, ayuda y no pide nada, está más allá del deseo, aunque le advierte a la que va a ser su secretaria que ciertos deseos nunca mueren, «gracias a Dios».

Nelly se entera de la vida de su mentor a través de las páginas de su libro de memorias, que debe transcribir. El Sr. Arnaud fue joven, guapo, elegante y de buena posición social y económica, y ahora está solo, tan solo como ella. Es un señor de edad madura, agradable, separado y con dos hijos mayores a quienes apenas ve. Y ella acaba de separarse de un marido sin trabajo, indiferente al amor y sin ilusiones. El Sr. Arnaud quiere cambiar su vida, desprenderse de todo, incluso de aquellos objetos que más ama: su gran biblioteca repleta de primeras ediciones, de libros raros, sobre todo de carácter jurídico. Y Nelly, asombrada, le pregunta por qué. Él le responde que a cierta edad uno sólo lee dos o tres libros una y otra vez. Hablan y hablan. El Sr. Arnaud es antiposetivo; no es un padre, pero tampoco un amante, sino un merodeador, un contemplador de la belleza y un exaltador de las virtudes de su colaboradora, lo que no les impide discutir acaloradamente de vez en cuando. A través de este trabajo conoce al joven editor, con quien parece encontrar cierta pasión, cierto interés amoroso. Nelly engaña a su «patrón» diciéndole que pasó la noche con él. Pero el Sr. Arnaud no se inmuta, lo ve normal, carece de celos; no así el nuevo amante, que de pasar a cortejarla y a buscarle un empleo en el mundo editorial comienza con sus nuevas exigencias y reclamaciones. Nelly sólo se siente libre y mujer en compañía del Sr. Arnaud y así se lo confiesa cuando él le ofrece refugio en su amplio piso. «Nunca imaginé que conocería a alguien como usted. Va más allá del trabajo, forma parte de mi vida», le dice ella, a punto de ir a acostarse a una de las habitaciones. Y pocos minutos después, antes de irse a su cama, el Sr. Arnaud visita silenciosamente la habitación de la invitada. La contempla echada con la espalda desnuda, como a una escultura de mármol. Contemplar también es amar sin pecado ni culpa. Y la cara del hombre se vuelve melancólica porque de nuevo, al final de sus días, está dispuesto a las penas del amor, a las angustias, a la intranquilidad.

En *El tiempo y el otro*, E. Lévinas escribe que el amor no es una

posibilidad, que no se debe a nuestra iniciativa, que es sin razón y que nos invade y nos hiere. El Sr. Arnaud contempla a Nelly como si Platón contemplase a Diotima. Y el leve hilo de lana infranqueable parece estar a punto de romperse. Se desgarró cuando Nelly se despertó, que no se sorprende ni se inmuta por aquella presencia; le agrada, le extiende la mano a su compañero y éste la acaricia con la misma pasión que si abrazase todo el cuerpo desnudo. Nelly le pregunta si no puede dormir y Arnaud le responde que no. Ella le pide que se quede. Y ese instante les vale a ambos por una eternidad, pues, como afirmó el padre del surrealismo, André Breton, el único arte digno del hombre (del ser humano), el único capaz de conducirlo más allá de las estrellas es el erotismo.

Pero ¿hay erotismo en el contacto de ambas manos? Erotismo y pasión, pero sobre todo comprensión, ternura y afecto. A Arnaud, Nelly le da vitalidad. Picasso, que sabía mucho de las batallas amorosas, decía que la edad de un hombre era la de la mujer a la que amaba. Porque, aunque no nos dispensa de la muerte, el amor prolonga el envejecimiento. Arnaud lo sabe. Pero Nelly lo ignora. Y él no le descubrirá ese secreto. El Sr. Arnaud, frisando los sesenta, rejuvenece treinta años. A Nelly, Arnaud le ofrece seguridad, libertad y paciencia para escuchar y hablar con ella de todas sus inquietudes. El sexo ha quedado relegado a un segundo plano. Porque ambos lo han conocido ya y no les depara ninguna novedad. Nelly habla de intensos «momentos robados». Y Arnaud confiesa que toda la vida se busca el amor pero que, cuando se encuentra, uno se asusta, se sorprende, se inquieta y comienzan los temores. La locura del amor juvenil ha dado paso a la piedad de ambos: «¿Por qué surge el amor? / Y entonces me hice viejo, vino la muerte y escribí esto. / Ten cuidado, es agudo como el mundo» (Anne Carson).

La ola gigantesca se ha levantado a causa de la rotura del leve hilo de lana infranqueable. Arnaud trata de ser sensato. Le deja el piso a Nelly y le explica que va a hacer un largo viaje con su exesposa, que acaba de enviudar. Nelly se queda decepcionada en medio de la biblioteca vacía. Y el Sr. Arnaud parece decidido a poner fin a esa aventura, pero al llegar al aeropuerto, al estar a punto de embarcar en el avión, le entra la duda. ¿Quedarse o partir? El tiempo nos es dado para aprovechar la eternidad y, si lo hemos perdido demasiado, la

eternidad no será suficientemente larga para lamentarlo. ¡Yo no lo dudaría! ¿Qué mejor viaje que el del amor? Como en el «Patmos» de Hölderlin: «... donde hay peligro crece también lo que nos salva».

77. CUANDO LAS HERIDAS DEL AMOR SON MÁS PROFUNDAS QUE LAS DE LA GUERRA— ¿Son más profundas las heridas de la guerra o las del amor? Las heridas de la guerra pueden curarse y son confesables. Pero las del amor nunca se curan y dejan una huella profunda hasta la que no llegan los cirujanos plásticos; además, la mayor parte de las mismas son inconfesables. El conde húngaro László Almásy (Ralph Fiennes), el paciente inglés (el título de la novela de Michael Ondaatje que da pie a la película de Anthony Minghella), porque se desconocía su procedencia cuando fue ingresado en el hospital, tiene el rostro y el cuerpo quemados por un accidente de avión. Perteneciente a la Real Sociedad Geográfica, conducía un aeroplano llevando consigo a su amante muerta. Estamos al comienzo de la Segunda Guerra Mundial en Egipto, en el desierto, en la gruta de Gilf Kebir, la gruta que contiene las maravillosas pinturas prehistóricas de los nadadores. ¿Nadadores en medio de un inmenso desierto? Un grupo de arqueólogos, antropólogos y geógrafos se han dado cita allí, meses antes de la contienda, para llevar a cabo diversas investigaciones sobre el terreno de las que darán cuenta a las diversas instituciones patrocinadoras públicas y privadas. Entre ese grupo de europeos, la mayor parte de ellos ingleses, sólo hay una mujer, Katharine (Kristin Scott Thomas), la esposa de Geoffrey Clifton. Son una pareja que se conocen desde niños y Geoffrey siempre ha confesado que siente un amor enfermizo hacia ella. Una noche, mientras arden los fuegos del campamento, Katharine es elegida para que relate una historia. ¿Una historia de amor? ¿De amor romántico, platónico o filial? Y elige una historia cruel de amor pasional, romántica, como son casi todas las que se cuentan en los libros de la antigüedad. Un rey insistió en probar de modo indiscutible que su esposa, la reina, era la mujer más hermosa de todas. «Te ocultaré en la alcoba donde dormimos», le dijo Candaulo. Y luego el rey le comentó a Giges que cada noche la reina llevaba a cabo la misma operación, desnudarse y colocar su ropa en una silla junto a la puerta.



«Desde donde te sitúes podrás contemplarla perfectamente», le advirtió el monarca a su interlocutor. Y así ocurrió, tal cual. La desnudez de la reina deslumbró a Gíges, pues era más bella de lo que se había imaginado. Pero la mujer descubrió a su mirón, oculto entre las sombras, y lo amenazó. Él se disculpó y le contó la petición del rey. Entonces ella, para evitarle el castigo, le dio a elegir entre dos alternativas. O bien era ejecutado por haber osado verla así, o mataba al rey por haberla deshonrado. Gíges optó por esta segunda oportunidad. Mató al rey, se casó con la reina y gobernó Lidia durante veintiocho años. Katharine cuenta la historia mientras contempla al conde Almásy y omite a su marido. Sin apenas conocerse, sin apenas haber hablado, ha surgido entre ellos la sensación de entendimiento. Los papeles parecen que ya están repartidos. Geoffrey, su marido, es el rey. Y ella la reina, mientras que Gíges será el conde Almásy.

El paciente inglés le va recordando toda la historia a Hana (Juliette Binoche), su enfermera, y a David Caravaggio (Willem Dafoe). Hana se ha refugiado con este despojo en un palacio italiano abandonado cerca de Florencia, mientras el ejército aliado avanza con dificultades debido a las bombas ocultas dejadas por los alemanes. Y las explosiones inesperadas causan grandes bajas humanas y materiales. Caravaggio se hace pasar por un ladrón al servicio de los americanos, pero en realidad su nombre es Alec, un funcionario inglés destinado en El Cairo que fue acusado por los nazis de ser un espía. Una muchacha, enfermera musulmana, le cortó los dedos de las manos para cumplir la orden del oficial alemán, y Caravaggio se ha ido vengando uno a uno de aquellos que le hicieron sufrir. Los ha ido matando. Ya sólo le queda el conde Almásy, a quien todos acusan de ser un traidor, el culpable de haber entregado los mapas de la región sobre la que estaban investigando y, por tanto, haber sido el facilitador del avance relámpago de las tropas de Rommel. Pero la historia, o los motivos verdaderos de la misma, es muy distinta. Katharine y Almásy no dejan de verse a escondidas, y no dejan de reñir, pero se saben inevitablemente unidos por una fuerza desconocida que los atrae a pesar de los graves peligros que van a correr. Durante una de sus citas en un hotel, Almásy le pregunta a su amante: «¿Cuándo has sido más feliz?». A lo que ella responde: «Ahora». A continuación, él insiste :

«¿Cuándo has sido más infeliz?». Y ella afirma, también tajantemente: «Ahora». Katharine confiesa que lo que más detesta es una mentira. Y Almásy rechaza la propiedad de una persona sobre otra. Lo que explica su soltería. Lo mejor para el amante sería no amar nunca para no correr el riesgo de que nos dejen de amar. Lo mejor para él sería no amar nunca para no conocer el desgarramiento de la separación. Lo mejor sería evitar el cariño para no conocer la indiferencia. Y lo mejor del amante sería huir del afecto por miedo al desafecto. Lo mejor del amante, en definitiva, sería no amar para evitar el dolor de la ausencia y de la muerte. Y Almásy, como todos los amantes, tiene una capacidad premonitoria que lo sobrepasa. Katharine sólo quiere amar el presente y por eso no concibe las palabras inquietantes de su amante. Se molesta, se viste y se marcha. Amar es compadecer. El hombre ansía ser amado, o lo que es igual, ansía ser compadecido. El hombre quiere que se sientan y se compartan sus «penas y dolores» (*Del sentimiento trágico de la vida*, Unamuno).

Caravaggio le dice a Hana que se ha enamorado de su paciente porque tiene la pinta de un santo, pero no lo es. El enfermo es el culpable de su desgracia, de su mutilación y de su adicción a la morfina para aplacar sus inmensos dolores. Una morfina que le roba al quemado Almásy. Hana llora, no para de llorar en medio de tantas desgracias humanas (su mejor amiga acaba de volar en la carretera por una bomba) y materiales (la ingente destrucción del patrimonio artístico de siglos). Y la enfermera le contesta a su otro paciente involuntario que ambos están enamorados de fantasmas. Caravaggio insiste y le responde a Hana que pregunte a su querido «santo» a quiénes mató. Porque él está convencido de que no ha olvidado nada, de que lo recuerda todo. La historia oficial, la historia en la que basa David Caravaggio su venganza es la siguiente. Almásy entregó los mapas a los alemanes y mató al matrimonio Geoffrey-Katharine. Es, por tanto, un traidor y asesino. Pero la verdad, por lo general, es incluso mucho más cruel. El paciente inglés la relata así. Geoffrey trabajaba para los servicios secretos británicos haciendo fotos, y aprovechándose así del trabajo de todos. Se enteró de la infidelidad de su esposa y guardó silencio. Y ya estaban levantando el campamento del desierto, ante la declaración de la guerra, cuando por el cielo apareció una avioneta.

Parecía que iba a aterrizar, pero su intención oculta era la de estrellarse contra Almásy, que la esperaba. Geoffrey le gritaba a Katharine que la quería. La intención, cumplida en parte, era la de matarse los tres. Geoffrey murió y Katharine quedó maltrecha. Y Almásy no sufrió daño alguno. El amante sacó a Katharine de la avioneta y la condujo a la cueva de los nadadores para resguardarla del calor intenso. Y allí se demuestran de nuevo su amor y se confiesan que las riñas sólo eran la mejor prueba del mismo. Almásy deja a Katharine en la cueva para ir a buscar ayuda médica. Ella apenas se puede mover a causa del golpe, ya que se ha roto varias costillas, los tobillos y las muñecas. Katharine le dice que no quiere morir en el desierto. Que siempre se imaginó un entierro sofisticado, con música, y que enterrarán sus cenizas en el jardín de la casa donde creció. Y le pide a Almásy que le prometa que volverá para salvarla y no la abandonará nunca más. Tiene agua y comida, y también le deja el libro de Heródoto repleto de dibujos y anotaciones que él siempre lleva consigo. Incluso en estas circunstancias, y a sabiendas de que Geoffrey los quiso matar (por los celos que produce el amor, un atenuante para ella, para su mala conciencia con él), le pide a Almásy que lo entierre. El conde regresa caminando por el desierto hasta El Cairo. Pero los ingleses no le hacen caso, lo prenden y lo trasladan encadenado. Pero logra escaparse, se encuentra con los alemanes y les entrega los mapas. Ellos le facilitan la gasolina y él utiliza uno de los aeroplanos de la flota de los investigadores. ¿Traidor? Los ingleses lo han tratado como a un enemigo y los alemanes como a un amigo. Para él no había nada más importante que la vida de ella. No podía pensar en ninguna otra cosa. Y Katharine, mientras tanto, va escribiendo a duras penas sus últimos pensamientos sobre el libro. La luz de la linterna se le acaba, sus fuerzas también. En ocasiones, el amante es fiel hasta la muerte inclusivamente: pero muere. Y, al menos en este sentido, el *siempre* del amante no mantiene su palabra. Sólo la muerte mantiene siempre su palabra. Y Katharine y Almásy aceptan su amor como una mortificación de sus pasiones. El amor espera, espera siempre, sin cansarse de esperar. Katharine se entrega al sueño. Almásy aterriza, corre a la cueva y la encuentra eternamente dormida en medio de esos nadadores. Él cumplió su promesa, volvió; ella cumplió su promesa, lo esperó ya para siempre. «¿Es el amor lo más trágico que hay en el

mundo?», se pregunta Miguel de Unamuno en el ensayo anteriormente mencionado. El amor, hijo del engaño y padre del desengaño, consuelo en el desconsuelo, la única medicina contra la muerte, de la que es hermana. El amor busca a través del amado algo que está allende él y, como no lo encuentra, se desespera.

El paciente inglés contó la verdadera historia. La recogió y ambos volaron en la avioneta camino de El Cairo. Y a mitad de camino sufrieron ese accidente, que a él le quemará casi todo el cuerpo y le acabará desfigurando el rostro.

Caravaggio renuncia a la venganza. El paciente inglés le dice que para qué lo va a matar si lleva ya años muerto. El dolor físico y espiritual de Almásy equivale a varias muertes juntas. Si fue traidor, ya lo pagó, y si fue infiel a un amigo también. Lo pagó con la muerte de la amada y con su propio sufrimiento bíblico. Hana, la joven enfermera canadiense que acaba de relacionarse con el oficial hindú experto en explosivos, comprende que amar lo abarca todo — como había dicho inconscientemente Katharine—, la felicidad y la infelicidad. Y Almásy, lo que queda de él, le pide con un gesto de benevolencia a su ángel femenino que le inyecte más morfina de lo habitual. Lo contó todo, lo volvió a revivir y ya no le queda nada por lo que seguir viviendo. Y el amor de Hana hacia su paciente se demuestra con este rasgo de piedad.

Mientras el conde agoniza, le lee —a petición suya— las últimas palabras que Katharine escribió en el libro antes de perder la conciencia. Y ésa será la verdadera confirmación de que todo lo narrado ha sido cierto. Con la voz de Hana cuando la cámara la muestra a ella. Y con la de Katharine cuando el paciente inglés ocupa el encuadre. «Amor mío, te sigo esperando. ¿Cuánto dura un día en la oscuridad? ¿Una semana? El fuego se ha apagado. Tengo un frío espantoso. Debería arrastrarme afuera, pero entonces me quemaría por el sol. Temo malgastar la luz viendo las pinturas, escribiendo estas palabras. Morimos. Morimos ricos en amantes y tribus, sabores que degustamos, cuerpos en que hemos penetrado y nadado como en un río. Miedos en que nos ocultamos, como esta triste gruta. Quiero todas esas marcas en mi cuerpo. Somos los auténticos países, no las fronteras trazadas en mapas con los nombres de hombres poderosos. Sé que vendrás y me llevarás al palacio de

los vientos. Eso es todo cuanto he deseado. Recorrer un lugar así contigo, con nuestros amigos. Una tierra sin mapas. La lámpara se ha apagado y escribo en la oscuridad.» La vida del paciente inglés se apagó finalmente, los dos caminan por la oscuridad. «Dirá alguien acaso que es acerbísimo el dolor de la pérdida de la vida, mas yo diré que es menor que los otros; pues quien se despoja de la vida, prívase al mismo tiempo de poder quejarse no ya de ésa, más de cualquier otra pérdida», escribió Galileo.

Almásy y Katharine han partido. Y Hana y Caravaggio también se van del palacio en ruinas camino de Florencia. Hana hereda el libro de Heródoto, al que se le han añadido nuevas historias de la vida cotidiana del mundo. Heródoto escribió un libro sin fin y ellos ya son parte del mismo. En medio de la guerra, en medio de los horrores de la guerra, Hana piensa en la paz de estos días de 1944, en la belleza que todavía conserva el mundo a través del arte, a través de los huertos y de sus frutos, aunque provengan de arar un camposanto. Aquellos ciruelos, aquellos libros de la biblioteca, aquel piano que ella toca sin saber que oculta una bomba. El sol de Italia siempre resucitador, el sol del desierto implacable y las tormentas de arena, propicias, como en esta película, para el amor. Florencia, Arezzo, El Cairo, ¿por qué la guerra en medio de tanta historia y de tanta belleza aún sin destruir por el propio hombre que la creó?

Hana, la enfermera, da la vida, incluso a su costa. Y Caravaggio, el vengador, descubre que la realidad es más vengativa que su propia venganza. El paciente inglés, el conde Almásy, paga con el sufrimiento y con la muerte el amor incontenible. Y la amante muerta es la propia materialización de la tragedia, porque el amor no puede con la muerte. El zapador sij es el oferente, aquel que se ofrece generosamente para salvar a los demás. Semejante a un Cristo, sacrifica su propia eternidad (su vida) a fin de ser, durante un instante, algo útil para la humanidad. Y el marido el inocente que se convierte en culpable involuntario. Los celos, más poderosos incluso que el amor y la muerte juntos. Me apiado de Geoffrey, que siempre cumplió con su deber, pero a veces el deber no es suficiente ante el amor. En su *Medea*, Séneca grita que ciego es el fuego que prende la ira. ¿El amor un dios, un demon o un sentimiento del alma? Me voy a leer a Plotino, para confundirme incluso más.

Lo único seguro es que las heridas del amor son más profundas que las de la guerra.

78. CUANDO EL AMOR CUMPLE SIEMPRE SUS PROMESAS— Protegidos por las V6 que caen sobre el cielo de Londres durante la Segunda Guerra Mundial, Sarah Miles (Julianne Moore) y Maurice Bendrix (Ralph Fiennes) consuman su pasión amorosa. Sarah es la esposa de Henry (Stephen Rea), un alto funcionario de muy buena posición, mientras que Maurice es un escritor herido en una pierna durante la Guerra Civil española que vive cerca de ellos en un pequeño apartamento. Se conocen en la fiesta que el matrimonio da en su lujosa casa. Y a partir de ese instante la felicidad inicial los conducirá a un dolor que no es el esperado, sino a otro mayor, distinto, diferente, impensable, pues no depende de ellos. A pesar de su infidelidad, que cualquiera justificaría, pues como ella misma escribe en su diario, «Henry y yo dormíamos el uno junto al otro como muertos en tumbas», Sarah no se separará de su esposo, ya que le hizo la promesa de estar juntos hasta la muerte. Henry es un buen hombre sin secretos, prefiere la vida rutinaria y sin conflictos a la felicidad. Y su idea del amor es muy distinta a la de Sarah. Él la basa en una buena vida burguesa, altas responsabilidades, grandes reconocimientos honoríficos a su labor, economía resuelta y prestigio social. Y ella ha sido cómplice de este proyecto conyugal hasta la aparición de Maurice.

La guerra protege a los amantes, haciendo más fácil los encuentros. La guerra es la mayor alcahueta de sus amores, el mayor de sus aliados. Sarah se siente satisfecha por los cuidados y la amistad de Henry, pero mutilada como mujer carnal. Pero seguirá siendo leal a lo que Henry le ofrece, y también, para seguir siéndolo, le entrega la otra mitad a Maurice. A veces el obstáculo necesario es una infidelidad aparente que, a causa del juego de las circunstancias, se encuentra al servicio de una fidelidad más profunda y más seria, aunque más desconcertante. Fidelidad espiritual a Henry, fidelidad amorosa y material a Maurice. La fidelidad espiritual es una obra prolongada, que prescribe que vivamos el mayor tiempo posible y evita el sacrificio; vivir, vivir, buscar la plenitud precisamente por amor, de una manera a uno y de otra

al otro. Amistad a Henry (no pide más) y amor a Maurice, que cada vez requerirá más. Sarah resuelve así los primeros meses de su nueva vida, aunque en realidad lo que hace es sobrevivir. Ha decidido preservar un suplemento activo de vida para reservárselo al estatismo de su matrimonio. Es necesario que ella viva un poco para sí, si es que quiere seguir manteniendo el *statu quo* matrimonial. Esta concesión no despierta un caso de conciencia, por lo de ahora, sino una solución al activismo compasivo, y como solución, rechazando cualquier mediación utilitaria, cualquier arreglo y cualquier economía demasiado ingeniosa, aplaza para ella la tragedia del dilema que no va a poder evitar.

La racionalidad de Sarah, y su estrategia, se derrumbará en un instante. Encontrándose juntos en el apartamento de Maurice, una de esas bombas que hasta entonces los habían respetado explota en las escaleras de la casa. Sarah comprueba una y otra vez que su amante está muerto, que ha perdido esa parte esencial de su vida, y quiere rescatarla a toda costa. Y también le surge, quizás, el sentimiento de culpa, ya que ha faltado a la primera promesa que le hizo a su marido en su vida. Pero va a hacer una segunda. De rodillas, y apoyada en la cama, implora a cualquier cosa superior que pueda existir. Le pide a Dios que no se lo lleve, le pide a esa cosa superior y desconocida (ella, hija de católica y judío, bautizada pero no practicante) que lo devuelva a la vida: «¡Déjale vivir! No creo en ti, pero ¡déjale vivir! ¡Por favor, Dios, por favor!». Y esa plegaria ya es todo un rezo. Dios no le pide nada a cambio, Dios no le exige nada, pero Sarah le ofrece, le promete y le jura abandonar a Maurice, no volver a verlo más. Sin darse cuenta, le está ofreciendo doblemente su vida a cambio de la otra. Porque no volver a verlo es una muerte en vida para ambos. Y hacerlo será cometer perjurio y acatar las consecuencias. Séneca nos apercibió que penas padece quien las aguarda y, quien las aguarda, las merece. Los blasfemos comprueban experimentalmente que Dios no es irascible, que a Dios no se le puede desafiar ni ofender y que lo divino está más allá de nuestros antropomorfismos ridículos e impotentes. Pero Sarah ha realizado un acto de fe, y de la promesa no sólo es testigo Dios, sino, fundamentalmente, ella misma. Cuando el resucitado Maurice se reencuentra, ya vivo de nuevo, con Sarah, le dice: «No oí la explosión.

Desperté cinco minutos después, o cinco segundos, en un mundo diferente. Por un momento me vi libre de sentimientos, amor, odio y celos. Y aquello parecía la felicidad». ¿Sarah se equivocó al pedir la resurrección de su amante? ¿No habría sido su muerte la mejor solución? Pero el milagro de su resurrección era la confirmación de su amor.

Durante dos años, la penitente cumple la promesa fielmente. Continúa la vida cotidiana aburrida con su marido y se aparta del amante, al cual ya le advirtió que, a pesar de la separación, el amor no se acababa: «La gente sigue amando a Dios toda la vida sin verle». Pero a Maurice esa clase de amor no le resulta suficiente. Y al ver ensangrentado a su amante, al rezar, al concedérsele el milagro, otra clase de amor entró en ella y enfermó de creencia. ¿Ese amor era suficiente? Sí, hasta que se vuelven a encontrar casualmente. Maurice ha dudado, como Henry, de su fidelidad. De hecho, ha contratado a un detective. Todo apunta a esa certeza, sin saber que Sarah ha pedido la ejecución de la promesa, y está comprobando sus resultados a través del médico y del cura católico, los dos supuestos sustitutos. Los celos de Maurice se los traspassa a Henry, ahora dos compañeros de infortunio. Un infortunio leve, a través de la penalidad de los celos, sin saber lo terrible que aún les espera. Maurice le dice al detective jefe: «Puedo hacerme pasar por un amante celoso. Los amantes celosos son menos ridículos que los maridos. Les respalda la literatura. Trágicos, nunca cómicos. Piensa en Troilo». Maurice manda a los detectives a la caza del deseo y mide su amor en función de los celos. Celos de todo lo que la rodea, incluso de sus zapatos, porque son el soporte que lo alejan de él. Sarah no puede romper la promesa a su hábito adquirido, a su seguridad, a su marido, pero tampoco puede dejar de amar a Maurice a pesar de sus celos, que la agotan. Amor verdadero, único, incondicional. Ella se da cuenta de que no puede mantener esa otra promesa, pero algo le dice que lo haría. Había tentado al destino y éste había aceptado primero el acuerdo y, ahora, su ejecución.

Como le confirma el cura católico, Sarah es una buena persona, la bondad misma, aunque el escéptico y nihilista Maurice le dice que la bondad tiene poco valor literario, y que aún cuesta más escribir sobre la felicidad que sobre la bondad. Sarah jamás se suicidaría, pero la enfermedad la ayudará a



cumplir sus promesas, sobre todo la última, y a quedar en paz consigo misma. El suicidio la condenaría, mientras que esta otra muerte la santifica. De su dolor nace la felicidad. La de ella al verse liberada, y la de los otros dos al verse unidos para cuidarla. Así se acaban los sueños de un futuro imposible, pues no hay felicidad haciendo daño a los demás. Henry, como siempre, asume los acontecimientos en silencio. Y Maurice escribiendo la historia con odio hacia Dios, él que no es creyente, por haberle despojado de un bien que quería poseer egoístamente: «Te la llevas. Pero a mí no me tienes todavía. No quiero tu paz ni tu amor». Sarah muestra su santidad laica renunciando a todo, inmolándose y pidiéndole al Señor que cuide de ellos. Pero Maurice, por el contrario, le dice a su odiado Dios que se olvide de él y que se ocupe de ella y de Henry. Todos se olvidan de que el libre albedrío conduce nuestras vidas, y de que dentro del mismo se halla creer o no creer. Cumplir o no las promesas es, al fin y al cabo, un contrato, un convenio, un pacto con nosotros mismos. Desde su imperfección, desde sus pecados, Sarah alcanza una beatitud laica. Esa beatitud que, para Spinoza, y por oposición a las felicidades que conocemos de ordinario, era la felicidad del sabio, la de quien ya no tiene nada que esperar, ni nada que perder, porque está salvado, porque la verdad le basta y le colma en su calma. Durante los últimos días de su vida, y acompañada de los dos amantes, de los dos amigos, Sarah vive sin temor, igual que vive sin esperanza. No necesita ya al médico del cuerpo ni al del alma. También los santos laicos pueden hacer milagros. Sarah se cruza con el detective-niño, que tiene en la mejilla una fea marca de nacimiento, y se pregunta (se deduce de su diario) qué clase de Dios le haría eso a un niño. Lo besa en ese lugar y, al morirse, se cumple el deseo de que se le quite el baldón. Ese acontecimiento es simbólico. Al amor se le representa por lo general siempre juvenil y en marcha rápida. Un niño o un muchacho, como este Eros, no pueden envejecer, son felices, y sus rostros tersos ignoran las arrugas de la preocupación.

La mancha que ella borra con su sacrificio es la del pecado. El muchacho lleva equivocadamente el nombre de Lancelot, pues su padre pensaba que era este caballero, en lugar de Galahad, quien había encontrado el Grial. Pero Lancelot y Ginebra, por el contrario, habían sido infieles a su rey y a su

esposo. ¿Mejor encontrar el Grial que el amor? ¿Mejor el amor eterno que el efímero amor temporal? ¿Mejor cambiar a un amante por el otro supremo? ¡Sarah! También se puede padecer por las cosas nimias de la vida y alcanzar la beatitud. ¡Sarah! Para amar, hay que ser. Y para amar realmente habría que dejar de ser. Para amar, hay que ser, pero, para ser, ante todo hay que amar, pues el que no ama es un simple fantasma. Sarah, desesperada, puede decir, al igual que santa Teresa, aunque en otro sentido, que muere porque no muere, puesto que en ambos casos, tanto si sucumbe como si sobrevive, está condenada a la muerte. No tiene elección, por así decirlo, más que entre dos formas de nada: la nada del amor sin ser y la nada del ser absolutamente privado de amor; pues aunque dos nada sean una sola y única nada, la nada del puro amor sin ser y la nada del ser sin amor no son en modo alguno discernibles la una de la otra. Además, lo imposible necesario, el excluir todo término medio, se expresa en el doble veto: ni con ni sin, que resume todo lo trágico de la novela y de la película.

Poderosa novela la de Graham Greene, repleta de reflexiones metafísicas, y poderosa la versión cinematográfica de Neil Jordan, *El fin del romance*, no sólo adaptando sino también interpretando el texto original, como también poderosa la música de Michael Nyman. Jordan hace una broma sarcástica cuando los amantes están en el cine, viendo la adaptación cinematográfica de una novela de Maurice (aunque es apenas un instante, creo adivinar que se trata de *El tercer hombre*), y él le dice repetidamente a ella que todo lo que allí hablan los personajes no es de su cosecha. Un canto a la amistad, al amor, a la fidelidad, a la lealtad, a las promesas y a la felicidad en que el odio, los celos, el sentimiento o la mala conciencia quedan sobrepasados. Maurice también escribe, aunque él no lo sepa, como una forma de plegaria. Paul Celan recuerda conmovido esta confesión patética de Kafka y añade: «También esto significa en primer lugar no rezar, sino escribir: no se puede hacer con las manos juntas».

Para acabar, regresando a la *Ética* de Spinoza, que Graham Greene (un católico sui géneris) seguramente leyó, el espíritu puede conseguir que todas las afecciones del cuerpo se remitan a la idea de Dios, «y quien se conoce a sí mismo clara y distintamente y conoce de igual modo sus afectos, ama a Dios y

tanto más cuanto mejor se conoce a sí mismo y más conoce sus afectos, y con ello se alegra y esa alegría va acompañada en él de la idea de Dios. Ese amor y ese conocimiento intelectual de Dios debe ocupar en el alma el más alto grado». Dios, o ese ser supremo indefinido con quien Sarah se comprometió y cumplió. El amante muere de amor, pero el amor triunfa al sucumbir. El amor y la muerte tiran cada uno de su lado, se disputan la carne desgarrada. Pero el amor no tiene el poder sobrenatural de arrebatarse a la amada de las zarpas de la muerte acreedora. El amor es, a la vez, más fuerte y más débil que la muerte. ¿Cuál de los dos triunfará? ¿Pueden hacerlo ambos? Mejor quedarse con la duda. Muriendo, Sarah cura al amor.

79. EL AMOR ES UN SUEÑO— El matrimonio formado por Alice (Nicole Kidman) y Bill (Tom Cruise) se reconcilian mediante este diálogo. Alice: «Y, sabes, hay algo muy importante que debemos hacer lo antes posible». Bill: «¿Qué?». Alice: «¡Follar!». Esta palabra los despierta del sueño y los trae a la realidad. ¿Será suficiente? Ni Arthur Schnitzler, en *Relato soñado*, ni Stanley Kubrick, en *Eyes Wide Shut (Ojos bien cerrados)*, nos cuentan nada más. Esta magnífica historia se podría retitular como *El largo viaje de la libido*. Por el simple hecho de estar casados, ¿una pareja prescinde ya de los deseos del erotismo, de la imaginación sexual, de la capacidad de volver a enamorarse? Sobre todo si estos procedimientos se desarrollan únicamente en la mente. ¡No!, diría Freud, tan presente en el relato de su contemporáneo austríaco Schnitzler, y que Kubrick comparte en su muy fiel transcripción cinematográfica, adaptada a nuestro mundo contemporáneo, mucho más desinhibido que el de comienzos-finales del siglo XIX-XX.

En *Yo soy Espartaco*, Kirk Douglas cuenta que durante el largo rodaje de la película, de la cual él era también el productor, tuvo que utilizar a un psiquiatra para que lo atendiera. Y que un día de discusiones con Kubrick le pidió al director que lo acompañara a la consulta. Y fue precisamente el doctor Kupper quien le habló de una novela que debería leer para llevar al cine, *Relato soñado*, de Schnitzler, cosa que llevó a cabo cuarenta años después.

Alice y Bill no controlan su inconsciente y éste les hace vivir otra vida. A veces los satisface más, así lo relata ella; pero tampoco deja de causarles dolor, desconfianza, inquietud y muchos sobresaltos. Durante tres días, este joven matrimonio vive una mezcla entre realidad, ficción, sueño, despertar, pesadilla e incluso pesadillas conectadas entre sí difícil de identificar. ¿La libido se controla dentro del matrimonio a través de lo onírico? ¡Imposible!

Bien acomodados, jóvenes, padres de una niña, cómplices, Alice y Bill van a una fiesta a casa de un rico amigo y paciente llamado Victor Ziegler (Sydney Pollack). Una fiesta aburrida, donde Alice se emborracha y baila con un galán húngaro otoñal que le propone subir a la planta superior para enseñarle unas esculturas renacentistas y, de paso, poner en práctica las enseñanzas que se desprenden del libro de Ovidio *El arte de amar*. Alice, que se encuentra a gusto con ese señor elegante mientras ve como Bill coquetea con unas jovencitas (que lo quieren llevar a otra estancia para conducirlo desde allí a donde muere el arco iris), duda, pero finalmente se niega como su marido. Y le comenta a su donjuán, irónicamente, que Ovidio fracasó y fue desterrado lejos de Roma. Bill es requerido urgentemente como médico por el anfitrión y, sin embargo, la imagen de él que queda fijada en Alice es su desaparición con esas jovencitas. Mientras baila con ella, que se deja llevar, el húngaro le susurra: «¿No crees que uno de los encantos del matrimonio es que hace del engaño una necesidad para ambos?».

Es curioso cómo una pareja tan cercana pasa todo el baile con otros acompañantes. Bill acude en socorro de su amigo, ya que su joven amante (Victor, el anfitrión, había saludado a los invitados junto a su mujer al entrar en la fiesta) se encuentra en un estado letal a causa de una sobredosis. A Víctor poco le importa la salud de su amiga, a la cual acaba de utilizar, pero sí el escándalo que se produciría si ella falleciera en su casa durante la recepción de gentes tan importantes. Bill contempla la belleza de la joven muchacha, y su desesperación, y la trata como a un ser humano, devolviéndola poco a poco a la vida. La joven se llama Mandy y fue reina de la belleza, pero su amante la califica de prostituta y drogadicta. En esta primera parte del film aún podemos pisar parte de realidad, pero a partir de este instante, en lo que identifico como segunda parte, los límites entre la realidad y la ficción se van

confundiendo.

Alice y Bill regresan a su casa. Esa noche fuman hierba, especialmente Alice. Y ella le pregunta al marido si llegó a acostarse con aquellas muchachas. Bill le responde que acudió en ayuda de Víctor, pero Alice no le cree. Él le pregunta por su acompañante. Y entonces se entabla entre ambos una discusión sobre el papel de la mujer y del hombre, el sexo, el amor, los celos y la infidelidad. Alice acusa a su marido de aprovecharse de su profesión de médico para abusar de las pacientes. «El sexo es lo último que pensaría hacer con una paciente», le responde Bill. Ella exige los mismos derechos sexuales que cualquier varón y le grita a su esposo: «Millones de años de evolución, ¿verdad? Los hombres la meten donde quieren y para las mujeres es sólo seguridad y compromiso y qué coño más». Además, Alice añade esta otra frase clarísima: «Si vosotros, hombres, supierais». Las mujeres tienen los mismos deseos sexuales, las mismas imaginaciones y desearían tener las mismas relaciones múltiples, y ésa es una de sus reivindicaciones, pues a lo largo de los siglos se les aplicó un manto maternal de pureza, resguardador de la familia, mientras que el hombre hacía lo que quería con la conformidad de la sociedad.

Bill le asegura que no es celoso y, al hacerlo, Alice deduce dos cosas. Una, que es libre para hacer lo que quiera; y dos, que en realidad él no la ama como ella esperaba. Y la respuesta de Alice marca ya toda la historia, pues la joven esposa le confiesa al marido que le ha sido infiel en sueños. Y no una, sino muchas veces, y siempre con la misma persona, un oficial de la Marina de Guerra. En el sueño se lo encuentra en un hotel e inmediatamente surge entre ambos una relación pasional que nunca había sentido antes. Alice asegura que, de pedírselo (estamos en un sueño), habría abandonado a su familia (a él y a su hija). Sin embargo, hace también otra curiosa confesión: quiere por encima de todo a ese amante imaginario pero no desdeña, en absoluto, el amor hacia su marido. ¿Se pueden compartir dos amores, dos pasiones a la vez? ¿Una real y otra onírica? Alice no renuncia a ninguna de las dos.

Aquí acaba lo que considero la segunda parte y se inicia la tercera. Las historias que le van a acontecer a Bill van a estar repletas de contratiempos, como en el primer baile, cuando es requerido como médico. A partir de ahora

sonarán teléfonos, aparecerán camareros y sonarán timbres que ayudan al despertar... Son las censuras y las represiones del protagonista. En medio de la terrible confesión que le hace la esposa al doctor entre llantos, suena el teléfono. Una mala noticia lo saca de la cama. Ha muerto un viejo paciente y amigo y tiene que ir a verlo a su casa. Durante el trayecto nocturno, como todos los que lleva a cabo posteriormente, se le van a representar las imágenes (en blanco y negro) de la esposa y el marino amándose, copulando con una intensidad que él jamás ha experimentado en su relación. Estas imágenes lo atormentan. Además, Bill se imagina a Alice disfrutando en situaciones eróticas con diversas personas. Había confesado que no era celoso, pero los celos lo invaden. Despierta, Alice es la representación de una buena madre de familia, pero en sueños actúa como una libertina. Así lo piensa Bill.

En la casa del muerto se encuentra con la hija del finado. Y mantiene con ella una charla filosófica sobre el destino pero, especialmente, sobre la manera de morir. «Creo que lo temía más que a la muerte misma», le dice la hija. Luego le habla de su novio, catedrático de matemáticas, de su futura boda y de su traslado para vivir en otra ciudad, alejada de Nueva York, donde se desarrolla la acción. Pero la sorpresa se la va a llevar Bill cuando esta mujer, de su misma edad, le confiesa que de quien realmente está perdidamente enamorada es de él. Lo besa y Bill se desprende de la mujer con buenas palabras. Este gesto, sin embargo, no caerá en saco roto. De alguna manera, Bill se considera despreciado por su mujer y, sin embargo, hay otras dispuestas a amarlo y a demostrárselo. Hasta ahora se ha hablado más de sexo que de amor, y el amor hace así su aparición, de manera inesperada.

Según Lacan, en la sexualidad cada uno de los participantes va a lo suyo. Lo sexual no une, sino que separa. El goce lleva lejos, muy lejos, a uno del otro. Lo real es narcisista y el vínculo es imaginario. De esta forma, según Lacan, la relación sexual no existe, y el amor viene a llenar este vacío. En el amor, el sujeto trata de abordar el ser del otro, se preocupa por el otro, y el amor suple la falta de relación sexual. Tras la declaración de ella, Alice y Bill se alejan porque el vacío se interpone ya entre ambos y Bill vuelve a buscar el amor inconscientemente. Y lo va a tener dos veces, la ya narrada y en la orgía del baile.

Bill vuelve a la calle, se pone a caminar y la noche sigue, con la tortura de pensar en su mujer acompañada por otros. Se topa con unos gamberros que lo acusan de homosexual y encuentra el calor de una prostituta que le pide que la acompañe a su casa. Sube con ella, se entienden charlando y, cuando todo va a empezar, suena de nuevo su teléfono. Lo llama su mujer para requerirle cuándo va a volver a casa. Y Bill emprende su huida de nuevo. En la calle nocturna ya se contemplan las iluminaciones de Navidad (en la novela el carnaval vienés). Pasa por delante de un café cantante donde está su viejo amigo y compañero de la facultad de medicina, el pianista Nick Nightingale (que no acabó la carrera por dedicarse a la música). Y unen sus soledades. El músico le confiesa que tiene que ir a tocar a un lugar muy singular, donde ha visto cuerpos desnudos de mujeres hasta entonces desconocidos para él. Es un lugar prohibido y peligroso. Y Bill insiste en acompañarlo. Hasta que lo convence. Nick le da la dirección y la contraseña para poder penetrar en la fiesta. Y le advierte que debe ir disfrazado y con una máscara, como irá todo el mundo. Bill busca una tienda de disfraces. La encuentra y alquila la ropa por una cantidad desmesurada, dado que el propietario del comercio la tiene cerrada y lo presiona hasta el agotamiento. El dueño es, además, un proxeneta que no duda en alquilar a su propia hija, menor de edad, a unos pedófilos orientales, otra de las muchas escenas tremendamente trepidantes que mantienen la acción imparable de la narración.

Al ir camino a la fiesta, a Bill se le aparecen de nuevo los pensamientos sobre Alice y el marino, con escenas cada vez más sensuales. La contraseña para entrar en el palacio de las afueras es *Fidelio* y en la sala de la gran mansión se encuentra con una representación ritual semejante a una misa negra. El ambiente arquitectónico neogótico asemeja este decorado a una catedral. Todos de negro y con máscaras excepto el oficiante, de rojo purpúreo, como un cardenal que va recitando palabras incomprensibles mientras da golpes con un gran bastón y suena la música de órgano interpretada por Nightingale. Todas las muchachas que rodean al jerarca se desnudan y pasan a buscar a uno de los enmascarados. Una de ellas se hace cargo de Bill, pero no para regalarle placer sino para advertirle de que está en un lugar muy peligroso, que es un intruso y ella sabe quién es. Previamente a esta conversación, otras

máscaras se han dado cuenta de que él no pertenece a esa cofradía secreta. Aun así, Bill se queda y contempla las orgías que se están celebrando. Finalmente le detienen y le llevan ante el tribunal popular que preside la máscara de rojo, sentada en un asiento en cuyo respaldo se encuentra la doble águila coronada, homenaje quizás al país del novelista y a la dinastía habsbúrguica. Pasa el primer examen al dar la contraseña, pero luego cae al no saber otra segunda que se le exige (y que no existe). Le piden que se quite la máscara y que se desnude para recibir el castigo, quizás la muerte tras penosas torturas. Y, mientras cumple la orden, desde el piso superior se lanza una voz. Es la de la muchacha que lo previno. Ella se ofrece en su lugar. Y el «cardenal» o gran maestro le pregunta si está segura de a qué se compromete. Ella se ratifica.

Bill queda de nuevo libre, bajo amenazas para que permanezca callado. Y así se inicia el quinto acto. Regresa a casa, esconde el disfraz y se encuentra a su mujer despertando de una pesadilla. Alice está en una ciudad desierta donde se cita de nuevo con el marino. En su sueño está desnuda y no sólo se acuesta con el marino, sino también con otros muchos hombres. Es una historia semejante a lo que el mismo Bill ha contemplado en la fiesta de la que ha sido expulsado. Y de nuevo en su errancia, pasa por el café cantante para saber lo que le aconteció a su confidente. Pero está cerrado. Pregunta en el bar de al lado y le dan la dirección del hotel donde se aloja, pero allí el recepcionista le cuenta que se fue acompañado por unos matones que lo iban maltratando. Devuelve el disfraz y en el comercio vuelve a encontrarse a la hija menor del dueño y a los ejecutivos orientales de la noche anterior. Una escena que pudiera ser un homenaje al Buñuel de *Belle de jour*. Pero Bill olvidó la máscara, y a la ya desorbitante cantidad de dinero que tuvo que pagar se le añade ahora ese coste inesperado. Y el comerciante le sugiere que si quiere a la muchacha (una jovencísima Coppola), también está dispuesta.

Trastornado por lo que le ha pasado esa noche, y sin posibilidad de obtener noticia alguna, regresa al palacio de la orgía. En la entrada le dan una carta, la abre y está repleta de amenazas. Regresa a casa. Y de nuevo las imágenes de su mujer y el marino. Entonces telefonea a la muchacha huérfana que le declaró su amor, pero cuelga al oír la voz del marido en el teléfono. Va



al apartamento de la amiga prostituta, buscando ese amor que no encuentra, pero la compañera le cuenta que no está porque le acaban de decir que tiene sida. Afortunadamente, él no mantuvo relación con ella. Dominó, su otra posibilidad, pues, está condenada. Es de noche, anda por la calle y lo sigue un hombre. No es un matón, sino su mala conciencia. La conciencia es un diálogo sin interlocutor, un diálogo a media voz que, de hecho, es un monólogo. ¿Qué nombre darle a ese doble que lo acompaña a uno a todas partes? ¿Qué nombre darle a quien es a la vez uno mismo y otro? Ausente-presente.

Entra en un café y se entera por un periódico de la muerte de una prostituta. Va a verla al depósito de cadáveres y comprueba (se lo confirmará luego el mismo Víctor) que es la mujer a la que salvó en la primera fiesta. Esta escena es una de las de mayor ternura que yo haya visto en el cine. Ternura, amor y erotismo necrofilico. Camina y acerca sus labios a los de ella para besarlos, cosa que luego no hace. Esa muerta ha sido la única persona que ha dado su vida por él. Víctor lo llama a su casa y mantiene una larga conversación con su amigo médico para tratar de convencerlo de que se olvide. En la fiesta nocturna, bajo esas máscaras, había implicada gente muy relevante y poderosa. Además, le asegura que la muerte de Mandy fue accidental, debido a la vida que llevaba. Pero Bill tiene su propia versión para no alejar su afecto de la muchacha. Aquel hombre rico y honorable es el instigador de todos estos sucesos. Y, además, trata de juzgar a Bill, un simple curioso. Todo lo que pasó, dice Víctor, fue una representación, un montaje, una farsa para asustarlo.

Cuando regresa a casa, Bill se encuentra la máscara que se olvidó de devolver (un acto fallido) en su lado de la cama, encima de la almohada. Alice duerme al otro extremo. Y se da cuenta de que ella lo sabe. Pero ¿por qué lo sabe? Llora y llora hasta que Alice se despierta. Él ha tenido los mismos sueños eróticos que le criticaba a su cónyuge y piensa que no fue justo con ella. Pero sobre esta máscara se desprende otro enigma. ¿Acaso no es la confirmación de que Alice también estuvo en la fiesta? ¿De que participó en la misma y reconoció a su marido pero no hizo nada por él cuando fue descubierto? ¿Quién dilucidará esta duda? La máscara es el enigma mismo, aquello que nos da la felicidad para ver la realidad sin comprometernos y también la posibilidad de llevar a cabo nuestros deseos reprimidos sin que

nadie nos los reproche. La máscara es la representación del cerebro de ambos, y las calles no son las de Nueva York o las de Viena, sino las calles de nuestra mente, donde se desarrolla otra vida de la que sólo podemos participar con la imaginación.

Todo acaba en unos grandes almacenes. Ya es Navidad y Alice y Bill acuden allí con su pequeña hija a comprarle un regalo. Mientras ella lo elige, el padre y la madre mantienen esta última conversación, muy semejante a la de la novela. Bill: «¿Qué debemos hacer?». Alice: «¿Qué pienso? No lo sé. Tal vez pienso que quizás deberíamos estar agradecidos. Agradecidos por haber sobrevivido a todas nuestras aventuras, tanto si fueron reales como si sólo eran sueño». Bill: «¿Estás segura de eso?». Alice: «¿Que si estoy segura? Sólo estoy tan segura como de que la realidad de una noche y, ni que decir tiene, la de toda una vida, puede no ser la auténtica verdad». Bill: «Y ningún sueño es nunca sólo un sueño». Alice: «Lo importante es que ahora estamos despiertos y que por mucho tiempo». Bill: «Para siempre». Alice: «Para siempre». Bill: «Para siempre». Alice: «No usemos esa palabra, me asusta. Pero yo te quiero y sabes que hay algo muy importante que tenemos que hacer lo antes posible». Bill: «¿Qué?». Alice: «¡Follar!».

Pero la tentación que los teólogos llaman concupiscencia o lubricidad siempre está ahí, en nuestro mundo real, atrapada por los convencionalismos sociales, aunque en el inconsciente se mueve libremente. ¿Un mal necesario para luchar con Eros frente a Tánatos? El amor completa la melancolía de la relación sexual y llena el vacío de los cuerpos consumidos. El amor es la idea de que algo permanece en este vacío, de que los amantes se encuentran unidos por algo más que por una relación que ya no existe. Liszt y Shostakóvich, pero sobre todo la música abstracta de Ligeti, son esenciales en este extraordinario film en el que Bill busca desesperadamente el amor que cree no encontrar en su esposa, mientras que Alice busca el erotismo que Bill no alcanza a sugerirle.

80. EL AMOR NO HUMILLA— «El horror a la muerte descansa en amor al mundo; la muerte destruye no sólo toda posesión mundana, sino todo posible deseo amoroso hacia cualquier cosa futura que podamos esperar del mundo. La muerte es la destrucción de nuestra relación natural con el mundo, cuya expresión es el amor al mundo. Así, en un sentido puramente negativo, la muerte es tan poderosa, separándonos del mundo como el amor, eligiendo en Dios al ser suyo propio: “El amor mismo es nuestra muerte al mundo, nuestra vida con Dios. Pues si muerte es la salida del alma del cuerpo, ¿cómo no ha de ser muerte el que nuestro amor salga fuera del mundo? Por ello, el amor es tan fuerte como la muerte” (San Juan, Evangelios, LXV, 1)» Esto es lo que escribe Hannah Arendt en el libro *El concepto de amor en san Agustín*. Y Erika, la protagonista de *La pianista*, de Michael Haneke (adaptación cinematográfica de la novela homónima de la premio Nobel de Literatura Elfriede Jelinek), más parece la regenta de un campo de concentración nazi que una ilustre profesora de piano. Lo llamativo de esta película, y también de la novela, es la contraposición entre belleza y maldad. Porque nos llama la atención que una persona dedicada a conseguir la belleza a través de la música pueda ser tan sórdida, perversa y mala. El amor busca la belleza en el otro, y no lo horripilante. El amor nos ayuda a resistir a la muerte y no nos entrega en manos de ella. Erika (Isabelle Huppert) es una sadomasoquista que no sólo

hiere a su entorno sino también, lo que aún es peor, a sí misma. Es una persona con un cuadro psiquiátrico importante, lo que la invalida para cualquier vínculo afectivo normal. Su relación de amor-odio con su madre ya es de por sí todo un complejo cuadro clínico. Y esta perturbación se la quiere trasladar a un joven estudiante del conservatorio donde ella es una de las profesoras de piano más prestigiosas. En un recital privado conoce a Walter Klemmer, un apuesto joven, buen pianista y también deportista que mantiene con ella una conversación de altura, por ejemplo sobre Adorno y su ensayo dedicado a la *Fantasia en do mayor de Schumann*. Él confiesa no estar muy al tanto. Y ella, con este comentario, parece prevenirle: «Habla de su crepúsculo. No es el Schumann que ya no rige, sino justo el de antes. Sabe que está perdiendo el juicio. Eso lo atormenta, pero se aferra por última vez. Es el momento en el cual es consciente que se va a perder a sí mismo. Antes de abandonarse totalmente». Y por si esta primera confesión fuera poco, Erika añade esta otra: «Schubert y Schumann son mis preferidos. Además, mi padre murió completamente loco en el asilo de Steinhof, así que no me cuesta hablar del crepúsculo de la mente».

Erika, una mujer madura pero todavía bella, una mujer culta, preparada y demasiado inteligente, también está en el crepúsculo de su mente. Desconoce lo que son los afectos, y lo que es el amor, y solo disfruta con un sexo *voyeur* que luego se va radicalizando hacia la autoagresión y la violencia. Visita las tiendas del sexo para pasar el rato oliendo el semen de los clientes que se masturban viendo cintas pornográficas. Y se oculta entre los coches que acuden a los cines al aire libre para oír los gemidos de las parejas copulando y así llorar extasiada. Erika se sangra el sexo con una hoja de afeitar. ¿Todo eso lo puede hacer una sacerdotisa de la cultura? Erika es una profesora terrible, exigente y también intransigente en lo moral. Discute con Walter sobre su manera de interpretar al piano, pero a la vez surge entre ambos una atracción. ¿Esa atracción cambiará el rumbo perdido de la mujer? ¡No! Por el contrario, Erika pretende extender su mal al joven arrogante. Y Walter se irá dando cuenta, poco a poco, de a quién se enfrenta. Los encuentros sexuales entre ambos en lugares morbosos, como los retretes de la pista de hockey sobre hielo donde él juega o del mismo conservatorio, demuestran el poder

dominante que ella quiere ejercer sobre él. Lo excita y lo abandona intempestivamente. Pero hay una sola cosa «buena» en Erika con respecto a su pupilo, que no lo engaña. «No tengo sentimientos. Métaselo en la cabeza. Y si los tengo algún día, no triunfarán sobre mi inteligencia.» Otra advertencia terrible para Walter, que persiste crédulo en la seducción. «Jamás aceche en plena noche a la mujer que pretende amar», le advierte Erika. Y Walter queda prendado del enigma que desprende esa mujer, pero ese enigma contiene un inframundo que desconoce.

La prestigiosa profesora de piano, la mujer intransigente, la fría amante, le entrega a Walter una carta. ¿Una carta de amor? Así lo cree él, pero cuando la abra se encontrará con el mundo vehemente y sórdido en el cual vive la músico. Las propuestas que le hace ella para mantener relaciones sexuales con él (para nada sentimentales, y aún menos amorosas) mejoran incluso las *Ciento veinte jornadas de Sodoma* de Sade o el *Saló* de Pasolini. Walter se queda consternado. Si entra en ese juego sadomasoquista, ya no escapará de sus garras. «Al final, el amor está hecho de cosas banales», dice la pianista. Cosas banales que van contra la dignidad de las personas. Porque lo que le está proponiendo Erika a Walter es el placer a través del dolor. Erika es la muerte misma que trata de convencer a la vida bella, brillante y confiada que representa Walter. ¿En el dolor hay placer? En todo caso, en el dolor no hay amor. En el dolor sólo hay dolor. La muerte sólo produce dolor, aunque existan personas como Erika que lo conviertan en una experiencia erótica. Walter le hace ver a Erika que está enferma. Algo que Erika ya le había comentado al comienzo de los encuentros, pues nunca se burla de él. «Te juro que te he querido. Pero tú ni siquiera sabes lo que es eso. Ahora me das asco», le dice el joven. Erika parece conmoverse, ambos dudan y cada uno vuelve a sus antiguos planteamientos. «El amor hiere pero no mata», le dice Walter a quien lo desconoce.

En un concierto, Erika tiene que sustituir a una de sus jóvenes alumnas a la que ella misma ha herido en una de sus manos con una burda treta. ¿Por qué ha cogido un cuchillo de la cocina de su casa y lo ha guardado en el bolso? Y todos pensamos que agredirá a Walter nada más se cruce con él. Por el contrario, abandonará el concierto sin tocar y se clavará el puñal en su propio

pecho. Walter ha huido de la muerte. Y Erika, patética, se venga agrediéndose a sí misma. No se mata, que podría haberlo hecho, sino que se maltrata, se hiere y se produce sufrimiento. En el Paraíso tampoco había deseos, ni se conocía la libido, la excitación incontrolable de las partes íntimas (obscenas). Y Erika, con la agresión a su propia carne, se rebela contra el espíritu como una escisión irremediable entre la carne y la voluntad. En *El ser y la nada*, Sartre dedica un capítulo a la desnudez referida a la obscenidad y al sadismo. Para el filósofo francés, el deseo es, antes que nada, una estrategia dirigida a hacer aparecer la carne en el cuerpo del otro. Todo lo que cubre el cuerpo impide el acto de cumplir este o aquel gesto, este o aquel movimiento dirigido a un fin. «El cuerpo del otro es siempre originariamente cuerpo en situación; la carne, por el contrario, aparece como pura contingencia de la presencia. El deseo es la manera de desnudar al cuerpo de sus movimientos tanto como de sus vestidos para hacerlo existir como pura carne, es un intento de encarnación del cuerpo del otro», escribe Sartre.

Erika se mueve en lo obsceno, sólo en la carne, en la fealdad de la carne despojada de todos sus atributos culturales de belleza. Sádica y masoquista, trata por todos los medios de hacer aparecer la carne, de hacer asumir el cuerpo del otro por la fuerza. Posturas impropias, ofensivas, médicas. Posiciones tales que revelan su obscenidad, es decir, la pérdida irreparable de toda gracia. El deseo del sádico y el sufrimiento masoquista, como decía Sartre, están condenados al fracaso por lo que acarrearán consigo de insatisfacción permanente. La artificiosidad no es suficiente. Además, no se trata de un juego con el sexo o con el erotismo, sino de un juego con la propia muerte. El otro pierde la libertad. Y Erika entrega su libertad a cambio de la de Walter. Pero éste también quedará prisionero. «Cuanto más insiste el sádico en tratar al otro como un instrumento, tanto más huye esa libertad.»

Erika busca más allá del cuerpo. La belleza le resulta un inconveniente, un envoltorio que hay que abrir. Porque la belleza, como diría Goethe, nunca puede esclarecerse a sí misma. El cuerpo, para Erika, también es un velo que debe desgarrar. Quiere llegar al secreto más profundo, pero no hay secreto más profundo que la muerte misma. Erika avanza hacia la salida de la sala de conciertos durante unos instantes con el cuchillo clavado en su pecho. Luego

se lo arranca. Y sangra. No muestra dolor, sino placer. No la han humillado (nadie conoce sus debilidades, todo el mundo la respeta y la aprecia), sino que se ha humillado a sí misma. El amor excluye por principio la violencia contra el otro y, por supuesto, contra uno mismo. Eso es una profanación del amor. Saber renunciar a la violencia en nombre del otro, al que se reconoce como prójimo, como ser singular, como diferencia absoluta. Lo cual no implica que, a veces, exista una inclinación hacia conductos violentos que se confunden con el amor.

No me gusta Michael Haneke, y tampoco su estilo aseado, porque es el reverso de Truffaut, de Rohmer o de Kieslowski. Sus personajes denuncian la ficción de la vida, pero ¿qué sería la vida si no fuera una ficción? Yo prefiero vivir en ella, en esta construcción cultural. Y Haneke nos traslada siempre a un campo de concentración nazi. En realidad, para él la misma vida es un campo de concentración. Y me desagrada Erika, ese personaje primitivo, aberrante, sin piedad, sin amor y sin ilusión, sólo con capacidad para hacer el mal y satisfacerse en ello. Haneke relee Auschwitz y relee el *gulag* desde nuestro mundo contemporáneo. Pero el mundo no es un campo de concentración, como él cree, ni la mayor parte de sus habitantes viven en la impiedad que él les hace practicar. Aún somos libres. En libertad vigilada pero libres para pensar en el bien y evitar el mal, aunque no siempre, desgraciadamente, sea así. Por lo general amamos al otro, y lo amamos porque quizás sea la única manera de compartir la felicidad. Releyendo de nuevo a Blanchot-Bataille en la interpretación del pensamiento de Sade, la negación que hace el marqués del otro nos lleva por un camino abismal. «La imposibilidad de ir hasta el fondo de aquello que nos seduce, si tenemos en cuenta las desgracias que podrían resultar para el otro a partir del acuerdo incondicional con nuestros deseos», escribe Bataille en la *Historia del erotismo*. A Sade el dolor de los demás le traía sin cuidado, estaba por debajo de su placer y el crimen no le atañía. Y Erika se desliza por estos caminos, como Walter entendió a tiempo.

81. CUANDO EL AMOR LENTAMENTE ATARDECE— «Deja que te cante un vals / que nace de la nada de mis sentimientos. / Deja que te cante un vals / sobre

una aventura de una sola noche. / Esa noche eras mío, / eras todo lo que siempre soñé. / Pero ya no estás. / Estás muy lejos / en tu isla lluviosa. / Para ti, sólo fue una aventura. / Para mí, fuiste mucho más. / Quiero que lo sepas. / Sé lo que significó para mí. / Sólo quiero intentarlo otra vez. / Quiero una noche más / aunque no parezca sensato. / Para mí fuiste mucho más, / mucho más que ninguno. / Una noche contigo / es mucho más que con cualquiera. / No guardo rencor, mi amor, / nunca me olvidaré de aquella noche, / incluso estando en otros brazos. / Mi corazón es tuyo hasta la muerte. / Deja que te cante un vals / que nace de la nada de mis penas. / Deja que te cante un vals...» Así Ulises-Jesse, al final de *Antes del atardecer* de Richard Linklater (el segundo film de la hasta ahora trilogía), escucha de Céline (y la canción es de la misma Julie Delpy) este canto de sirenas, esta declaración de amor, pero también de guerra. Y el escritor norteamericano perderá definitivamente el avión de regreso a su casa, donde lo esperan su esposa y su hijo.

¿Acudieron ambos, seis meses después, a la cita prevista en la estación de Viena? Por la distancia, quizás podríamos entender la ausencia de Jesse, pero él sí viajó desde Estados Unidos, mientras que Céline faltó a la cita para poder estar presente en el entierro de su abuela en Budapest. En ese funeral lloró por ella, pero también por la pérdida «definitiva» del amante. En *Antes del atardecer* (la segunda entrega) el destino les ofrece otra nueva oportunidad para que el amor triunfe finalmente (que así es), o para el fracaso (que se vislumbrará en *Antes del anochecer*). Jesse presenta en París, en la librería Shakespeare and Company (no la de Joyce, en el Odéon, sino otra más moderna a orillas del Sena, en la parte izquierda, frente a Notre-Dame), una exitosa novela basada precisamente en el encuentro fortuito de ambos jóvenes hace ahora nada menos que nueve años. Esa novela refleja la emoción que significa conocer a alguien de manera casual: entre millones de almas flotando en el universo, no se sabe por qué, dos coinciden y se entienden. Mientras el narrador explica los entresijos de la obra, y se refiere a que la felicidad está en la búsqueda y no en conseguir un fin, Céline hace acto de presencia para, de repente, desmentirlo todo. Y Jesse le confiesa que escribió el libro para poder reencontrarla en París y conocer los motivos por los cuales no acudió a la cita pactada. Escribió el libro para buscarla. ¿Los recuerdos de Céline coinciden



con los que Jesse dejó escritos en su libro? La protagonista de la novela le dice a su autor que idealizó aquel día y, sobre todo, la noche. Y luego se enzarzan en una discusión sobre si consumaron o no el amor sobre el césped. Céline, que luego le recordará a su desmemoriado amante que fueron dos veces, en principio prefiere insistir en que no pasó nada, porque para que perdure el afecto es mejor no consumir los deseos. En efecto, por lo general, la pasión es destructora. Pero también el deseo es el motor de la vida. ¿Acaso se puede ser feliz sin deseos? Ninguno de los dos está de acuerdo con los principios budistas y eremitas de repulsión de los bienes materiales y los afectos. Está bien desear, pero no encolerizarse cuando no podemos alcanzar el objeto. También hay que aprender a sufrir. Pero si el sexo, todavía incipiente, es un elemento determinante en la atracción de esta pareja, ya que ambos se sienten infelices por no tenerlo satisfactoriamente, él con su mujer (profesora, buena madre, lista y guapa, pero cuya frigidez choca con el respeto, la confianza y la admiración que le profesa), y ella con su novio, corresponsal de guerra, a quien apenas ve, no son menos fundamentales otros dos aspectos. En primer lugar, echan de menos sus prolongadas charlas e, igualmente, las largas caminatas. Céline, con la ironía que la caracteriza, más inteligente que la de su compañero, le confiesa que la atracción entre ambos y el amor que se profesan se debe fundamentalmente a los largos paseos que dan por ciudades europeas cuando hace buen tiempo. Céline se siente halagada por ser el personaje de la novela, pero le resulta inquietante pasar a formar parte de la memoria de los otros, formar parte de los ojos de los otros. Y este sentimiento encontrado tomará un rumbo negativo en *Antes del anochecer*. En esta tercera entrega llega incluso a negar, delante de unos emocionados lectores que le piden unas dedicatorias a Jesse, tener algo que ver con la protagonista.

Caminando por el París de Saint-Germain van sacando a la luz las sombras con las que han vivido estos nueve años. El presente, que era determinante y único en *Antes del amanecer* (la primera de la trilogía), cede parte de su terreno al pasado y a un futuro que puja por hacerse presente. Y ambos coinciden en que la memoria es fantástica siempre que se pueda olvidar el pasado. Pero el pasado es imposible de olvidar, y en el pasado está la infancia

con sus padres separados, y en el pasado está también su hijo.

Céline, que en *Antes del amanecer* y *Antes del atardecer* es una razonable feminista-ecologista defensora de todas las causas humanitarias, le confiesa a su amigo que los hombres están en crisis porque ya no son esenciales. Las mujeres ya no dependen económicamente de ellos. Sin embargo, por otra parte, las mujeres, y ella misma, necesitan ser amadas. Pero de entre las múltiples contradicciones que tiene Céline (quizás más que Jesse), reconoce que cuando alguien la quiere se siente incómoda y se marea, pues sólo es realmente feliz estando sola. Es mejor estar sola que sentirse sola estando acompañada, es difícil ser romántica. Su poca capacidad para el romanticismo la gastó aquella noche vienesa y no volvió a sentir lo mismo nunca. Acusa al novelista de haberle robado el amor y de sentir frío desde entonces. Ella se queja de sus experiencias con hombres casados y Jesse redonda en los males de su decepcionante matrimonio. «Ahora que estás aquí / y sé dónde voy / no hay dudas ni temor. / Encontré mi camino», canta Nina Simone. Y Céline la imita en su apartamento, con Jesse como único espectador. Pero a mí me gusta recordar, cuando acaba esta segunda entrega, aquellos otros versos de Aragon que cantaba Brassens: «El tiempo de aprender a vivir ya es demasiado tarde». Quizás encontrarían alguna solución si leyeran a Montaigne, pues es de los pocos «filósofos» que nos enseñan a vivir cuando ya es demasiado tarde.

Ethan Hawke y Julie Delpy son dos actores magníficos, y aunque la historia proviene de Linklater y de Kim Krizaw, ya se reconoce la presencia de ambos protagonistas en los guiones. El equipo de rodaje es extraordinario, con esos *travellings* inmensos y esos planos secuencias magistrales, así como la iluminación.

82. CUANDO EL AMOR ES CÓMPLICE DE LA MUERTE— En 1699, cuando Jonathan Swift tenía treinta y dos años, escribió una lista de cosas que no debería hacer cuando fuera mayor. El autor de *Los viajes de Gulliver*, que había nacido en el año 1667 y falleció en 1745, redactó un total de diecisiete mandatos entre los que yo destacaría, al menos, estos cinco: «No ser desagradable, taciturno ni suspicaz»; «No contar la misma historia una y otra

vez a la misma gente»; «No ser excesivamente severo con la gente joven»; «No hablar demasiado ni de mí» o «No empeñarme en cumplir todas estas reglas, no vaya a ser que al final no cumpla ninguna». Pero la primera de la lista es la que afirma rotundamente «No casarme con una mujer joven». Con respecto al amor, el escritor satírico irlandés nos ofrece otras dos opiniones más: «No alardear de mi antigua belleza, fuerza o favor con las damas», y «No escuchar adulaciones ni concebir que puedo ser amado por una mujer joven; *et eos qui hereditatem captant, odisse ac vitare*».

Maurice Russell (Peter O'Toole, extraordinario en uno de sus últimos papeles) es un viejo y famoso actor teatral y cinematográfico que se enamora de la hija de la sobrina de su mejor amigo. Una chica muy joven, inculta, descuidada, impertinente, caprichosa y a la que, sobre todo, le gusta el dinero para gastárselo en los grandes almacenes. La muchacha es la pura vacuidad, pero como decía Cioran (y su pensamiento proviene de Rousseau): «¡Qué ventaja no estar dotado para nada, qué libertad! Todo se os ofrece, todo os pertenece...». La madre se la ha enviado a su hermano para que la cuide y, a la vez, su tío le haga de maestro. Sin embargo, el pignalión será Maurice. El viejo actor está en las últimas y, además, acaba de ser operado de la próstata, por lo que su acción sexual ha desaparecido, pero no así su capacidad de enamoramiento. Maurice sabe que ahora, más que nunca en la vida, está condenado a muerte. Y la única tregua que ésta le puede dar es coquetear con la muchacha, cargada de plenitud vital aunque mal encaminada. Jessie es rebautizada por Maurice como Venus (el título de esta película de Roger Michell), la diosa romana e itálica de la gracia y del amor. Venerar el encanto, aquello que es agradable frente a los dioses. La Afrodita griega traspasada a Venus. Pero Maurice no quiere reeducarla, porque para él todos los pecados de ella son producto de la juventud, algo de lo que él ya carece. Cortejándola, Maurice quiere apoderarse de parte de su fuerza vital sin ejercer de maestro, pues sabe que todo conocimiento fracasa frente al tiempo. Maurice revive tocando sus manos, viendo sus pechos o asistiendo a otros juegos eróticos, a los que ella se presta primero por interés económico y luego por piedad. Maurice la ayuda a buscar trabajo y la coloca como modelo de artistas. Pero Venus-Jessie no se da cuenta de que ella es para Maurice una diosa

reencarnada, nada menos que la diosa del amor, que ha bajado nuevamente a la tierra para aminorar (aunque la mayor parte de las veces es para empeorar) el sufrimiento de los mortales. Y también posa como la *Venus del espejo* de Velázquez.

Pero esta Venus, casi proletaria, es extraordinariamente cruel con el despojo de hombre en que se ha convertido Maurice. Y se deja querer y desear desde el desapego o desde la frivolidad. Como representación de Eros, lleva a los mortales a la estupidez y a la desesperanza. Y Maurice le confiesa a la muchacha que para la mayoría de los hombres el cuerpo femenino es lo más hermoso que verán en su vida. Entonces Jessie, la Venus insensible, le pregunta a su interlocutor: «¿Qué es lo más hermoso que ve una mujer?». Y le insiste: «¿Lo sabes?». Maurice responde con rotundidad: «Su primer hijo».

Maurice se lleva a la muchacha a Londres, le enseña los museos donde se aloja su estirpe mitológica y le habla de la belleza del mundo, pero Venus, esta Venus descarada, se queja de que no la lleva a donde verdaderamente quiere ir, a Zara. Ya lo dijo Ovidio, de nada valen grandes poemas si no hay regalos de por medio. Maurice la invita a almorzar a un antiguo y reputado restaurante donde han comido generaciones de grandes escritores, cuyas fotos cuelgan enmarcadas de las paredes. Y, en lugar de mostrarse agradecida y admirada, Jessie le dice al viejo verde: «¿Quiénes son esos desgraciados?». Maurice no hace bueno de ella, y no quiere hacer bueno de ella, pues perdería toda la espontaneidad, toda la gracia y toda la vitalidad que el viejo actor vampiriza en parte. Porque Jessie es una especie de donante de sangre para este enfermo terminal.

«Estoy listo para morir y nada sé sobre mí», le dice Maurice a su viejo amigo Ian, el desolado tío responsable de la descarriada. Ian le responde que no se queje, pues fue amado y fue adorado. ¡Qué más se le puede pedir a la vida! Pero todo pasó ya y de nada valen los recuerdos. Que lo saluden y reconozcan por la calle de nada le vale, y tampoco se muestra satisfecho con las invitaciones a participar en pequeños papeles en películas para ayudarle en su débil economía, él, que tanto dinero había ganado y dilapidado. Ian y Maurice charlan mientras Venus duerme a deshora en su habitación. Maurice la despierta, y ella se deja despertar, a condición de que la lleve de compras. Él

se deleita en su contemplación y asiste a la prueba de cada una de las prendas. Los ojos de Maurice brillan y la muchacha, al menos temporalmente, parece recuperar la humanidad y la educación que nunca tuvo. Porque, con los aditamentos que rodean su belleza, se muestra dócil, silenciosa y esplendorosa. Todo parece ir bien hasta que Maurice le explica a la cajera que se ha olvidado del dinero para pagar, y entonces todo vuelve a su cauce de gritos y peleas.

Impotente e incontinente, el viejo león desdentado que es Maurice no soltará a su presa. No le oculta nada a la muchacha y, además, le advierte que sigue teniendo un gran interés teórico por el erotismo-sexo-amor. ¿A un condenado a muerte se le puede negar alguno de sus deseos? Maurice sólo quiere tocarle las manos a Jessie, abrazarla y ver su cuerpo desnudo como si estuviera contemplando un cuadro. Y esa devoción por parte de una persona famosa va haciendo mella en ella. ¿Quién la ha tratado nunca mejor? Cuando Maurice sale del hospital, herido ya mortalmente en su condición de hombre, Jessie le pregunta, interesadísima, si pensó en ella en aquellos momentos tan difíciles. Y Maurice le confiesa que fue en lo único que pensó todo el tiempo y, para asegurárselo, le describe pormenorizadamente todas las partes de su cuerpo que se imaginó. Entonces Venus le otorga el favor, como agradecimiento, de que le toque las manos. Venus va entendiendo a Maurice, y le va permitiendo que la acaricie y avance suavemente por lugares menos perturbadores. Porque Maurice ya es sólo un *voyeur*, no puede hacer daño. El anciano actor le aconseja a la joven que lo más importante en la vida es tener placer y darlo. Pero Venus no habla nunca de amor. Por ejemplo, cuando se refiere al novio con el cual estuvo a punto de tener un hijo, se refiere a él como una persona que le compraba cosas y, por eso, permanecía a su lado. Maurice le compra cosas a regañadientes (no sólo por ser un poco tacaño, como muchos mayores, sino también porque le parece una pérdida de tiempo estúpida), pero sobre todo la adula, la venera, la adora y le recita poemas en que la compara con un día de verano, con el mayo florido y con el brillo de los días repletos de luz. A través de versos que roba a los demás, Maurice la hace inmortal, porque así queda prendida, indiferente al tiempo en la canción sin muerte, y porque estará siempre presente en lo alto de esa lira que la cantó.

Maurice se va despidiendo de su entorno. Va a ver a su exesposa, con la que tuvo tres hijos a los que abandonó, y le pide perdón. Esta otra vieja Venus, encarnada como siempre maravillosamente por Vanessa Redgrave, le perdona pero le echa en cara que siempre antepuso su placer. Y Maurice, consciente del mal irreparable, la contenta con estas palabras que ella —aún enamorada— recibe como un alivio postrero: «Pero te amé durante un tiempo. El resto del tiempo eras mi querida, mi muy querida».

Maurice sigue tonteando con la muerte y con Venus. Y le da celos a la muerte con Venus. Entonces la muerte se venga poniéndole a un contrincante difícil. Y en la vida de Jessie surge un muchacho tan inconsciente y tan perdido como ella. Quieren utilizar la casa de Maurice para sus encuentros furtivos, y al principio Maurice accede, pero luego entra en cólera, se pelea con el joven y sale mal parado. Jessie accede a cuidarlo y permanece en coma durante varios días. Y Venus trata de reanimarlo, de traerlo de nuevo a la vida de la única manera que ella conoce, desnudándose e incitándolo a que la vea. Pero Maurice no responde. Días después, cuando parece que su mejoría se asienta, le habla entrecortadamente a la muchacha. Y le pide que lo ayude a vestirse y que se marchen a la playa en pleno invierno. Van en tren a la costa, comen y él se dispone para su partida definitiva. Le pide a Venus que lo descalce para sentir por última vez la sensación de la arena de la playa y del gélido mar y, finalmente, se sientan en un banco de piedra. Maurice la abraza y se muere. ¿Muerte o suicidio? La muerte no se siente como liberación, el suicidio sí. Maurice no desea la muerte, pero sí la liberación para mantener la dignidad. El amor tan poderoso como la muerte, pero no más poderoso. Venus no más poderosa que Tánatos, ni tampoco que Eros. Pero Maurice ha muerto heroicamente, luchando por la vida. En el funeral, la veterana ex-Venus se encuentra con la joven y, de alguna manera, le agradece la compasión que tuvo con Maurice. Y le presta la casa de su exesposo en pago por esos servicios. La muerte de Maurice cambia a Venus. Y va a ocupar de nuevo el puesto de modelo que le corresponde entre los pintores. En *El aciago demiurgo*, Cioran dice algo, o lo grita, que yo comparto en su totalidad, que a veces te entran ganas de gritarles a los dioses antiguos desde nuestro paganismo perenne. «¡Haced un pequeño esfuerzo, intentad volver a existir!» Y Jessie es una buena

muestra. Pero ¿qué hará esta diosa sin la compañía de su protector? Probablemente se dio cuenta de su papel y lo interpretará bien. Pues Venus también se encontró de frente con la muerte, con el perfume de la existencia que es la muerte. Porque la muerte da sentido a la vida insípida. Maurice vivió permanentemente sumergido en el deseo, porque desear es no querer morir. Y Maurice se dejó engañar por ese deseo, porque lo que esperamos de un deseo es, precisamente, que nos engañe. Que se realice o no, no es una cuestión importante; lo fundamental es que nos ayude, que nos vele la verdad. Si nos la aclara, no cumplirá con lo que le demandamos. Maurice deseaba y amaba a la muchacha a sabiendas de su impotencia, pero él a lo que amaba en realidad era a la vida. Y Venus es la vida, la fuente de la vida. En el fondo, todo se reduce al deseo, a la fuerza del deseo, y todo lo demás es casi innecesario. Porque, para enfrentarse a la agonía de la muerte, Maurice no pedía amor, sino piedad. Maurice no es un cínico que la desprecia, sino un estoico que la asume, pero abrazándose al cuerpo fresco de la canción sin muerte.

83. CUANDO EL AMOR ES LA PROPIA MUSA— ¿Qué sucede cuando un escritor se enamora de su propia musa, de su propia inspiración materializada en una mujer agradable, encantadora y culta que, además, lo conoce y lo cuida como nadie? En su ensayo *La escritura de Orfeo*, en el capítulo titulado «Una escritura inventiva, la voz de Orfeo, los juegos de Palamedes», Marcel Detienne se refiere a un descubrimiento llevado a cabo en la segunda mitad del siglo XX en Venecia y en la región de Este, unas ruinas de dos mil años antes de que Isabel fuera marquesa de Mantua y prestara tanta atención a la *Invenzione*, al programa de cuadros y pinturas reunidas en el *studiolo*. Allí se encontró un santuario más extraño que otros, datado quinientos años antes de nuestra era y cuyas ofrendas descubiertas en su recinto componen todo un material de escritura: tablillas alfabéticas, punzones de bronce, estilos, etc. Los lingüistas expertos en véneto enseñaron que la divinidad de tan letrado templo se llamaba Reitia, la que escribe, la que talla (la raíz *rei* tiene el mismo sentido que la de *graphein*). Reitia, pues, diosa de la escritura en tanto que actividad, reinaba sobre un importante *scriptorium* cuyos archivos han

llegado hasta nosotros: esas tablillas de metal que se cubrían con cera para trazar en ellas las gamas alfabéticas, o los ejercicios de escritura grabados con ocasión de la dedicatoria a la misma Reitia, cuyo nombre aparece grabado en la parte superior en cada oportunidad. Detienne añade que la diosa de la escritura recibe, a modo de homenaje, abecedarios completos, listas de letras, listas agrupadas de vocales o las quince consonantes repetidas dieciséis veces, unas ofrendas que han permitido a los historiadores de la escritura itálica «escribir para nosotros una historia muy precisa de la difusión del véneto, desde el alfabeto modelo de los etruscos hasta el consonántico...». En este capítulo, el ensayista francés también se refiere a que en la misma época, hacia el quinientos, en la región de Afrati o de Litos, en la isla de Creta, una pequeña ciudad griega emplea con un contrato principesco a un escriba llamado Espensitio, experto en letras fenicias o en letras purpuradas. Su misión, estipulada con toda claridad, es escribir asuntos públicos, tanto civiles como religiosos. Así pues, Espensitio tiene una posición jerárquica en la ciudad tan importante como la de un magistrado.

¿Qué sucede cuando un escritor, un escritor contemporáneo nuestro, de Nueva York, no relacionado especialmente con la mitología clásica grecolatina, se enamora de su propia musa, de su propia inspiración materializada en una mujer agradable, encantadora y culta que, además, lo conoce, ha leído sus libros y lo cuida como nadie? Claude Lévi-Strauss se preguntaba: «¿No es en el mito, ese *logos* en estado salvaje, donde debería descubrirse el funcionamiento del espíritu humano?». Martin (David Thewlis) se aísla en una casa en medio del campo. Necesita descansar y no tiene plan alguno durante dos semanas. Pero, de repente, le surge una idea para un relato y se pone a escribir sin darse ese descanso necesario. No se marchará hasta terminarlo. Y una mañana, al despertarse en su cama, se encuentra con una mujer que le hace compañía en el lecho. Ella se inventa una historia para justificar su presencia, pero él no la cree. La muchacha, que se llama Claire (Irène Jacob), le asegura que no le molestará, pues tiene muchos libros que leer para preparar su tesis doctoral en filosofía. Y le lee un fragmento de Berkeley que dice así: «... y no es menos evidente que las sensaciones grabadas en los sentidos, por muy mezcladas que estén, sólo pueden existir en



una mente que las perciba. Se podrá objetar que existe una gran diferencia entre el fuego y la idea del fuego, entre soñar o imaginar que te quemas y quemarte de verdad».

Aunque siente dudas, Martin acepta esa convivencia forzada, esa compañía que se le hace cada día más necesaria. Pero la llamada de los dueños de la casa le descubre que, efectivamente, tampoco saben quién es Claire. Discuten y ella lo acaba convenciendo diciéndole que, si la quiere, qué le importa quién es. Martin, efectivamente, se ha enamorado de Claire y la desea. Pero ¿se puede amar a alguien en quien no se confía? Claire no para de leer, ahora el *Tratado sobre la condición humana*, de David Hume. Y Martin no para de escribir y acepta no hacerle más preguntas. Ella le había pedido un acto de fe y, en lugar de presionarla, decidió cerrar los ojos y entregarse, como también lo hizo Orfeo con Eurídice. Mientras Martin avanza en su escritura, que está llegando casi a su final, Claire enferma. Y cuando él descansa para ocuparse de ella, mejora notablemente. Claire lee: «Las cosas que vemos no son en sí mismas lo que vemos. Si prescindimos de la forma subjetiva de nuestros sentidos, todas las relaciones de los objetos en el espacio y en el tiempo, y el espacio y el tiempo mismos, desaparecerían».

Martin necesita acabar su relato y se vuelve a su estudio. Claire recae y empeora, pero no quiere que la vea un médico. Martin vuelve a cuidar de ella, le explica el desarrollo de su historia y Claire parece sufrir, en carne propia, las penalidades de la heroína de la trama, que se inmola por su amor, la mejor manera de demostrarle el amor a alguien. Ella, Claire, parece estar llevando a cabo lo mismo. Martin finaliza su texto y se lo lleva a Claire para enseñárselo. Ella está acostada, como dormida, pero en realidad ha muerto. Él no sabe qué hacer y de repente coge el cúmulo de hojas escritas y las echa en la estufa. Arden, la novela se pierde y Claire parece resucitar, volver de nuevo a la vida. Entonces Martin se da cuenta de quién era ella y a lo que había ido. Claire, una sacerdotisa de Reitia, un espíritu encarnado por su propia imaginación. Y Martin, como Orfeo, ha bajado a los infiernos a rescatar a su Eurídice, aunque le cueste uno de sus trabajos más preciados. Ahora ya se reconocen y no querrán separarse. Y ése será el trabajo más duro. Desde que hay poetas que cantan al amor (y Paul Auster también lo es, además de un gran

escritor y un esforzado cineasta), ¿hay algo inédito que decir sobre este sentimiento? Y, sin embargo, es un hecho: cada ser humano que se enamora tiene algo nuevo y diferente que decir, una experiencia sin precedentes, algo original que aportar, pues éste es un dominio en el que todo el mundo es competente.

En *La muerte*, Jankélévitch nos recuerda que Agatón le discute a Fedro que Eros sea el más joven de los dioses, porque está siempre naciendo. Según precisa el *Discurso sobre las pasiones del amor*, a Eros se le representa con los rasgos de un niño. «Por paradójico que esto pueda parecer, la muerte también, a su manera, es siempre joven», concluye el maestro francés. La musa y el amor desencadenan una ebriedad creadora. «Ebriedad lírica», dice Diotima en el *Banquete* de Platón. El amor es silencioso muchas veces, pero las más es elocuente: la causa creadora por excelencia. En este sentido, el amor sí es más poderoso que la muerte. El amor es demiurgia (en la filosofía platónica, divinidad que crea y armoniza el universo), y no únicamente en el sentido erótico, sino incluso en el sentido poético y creador en general. El amor, como en el caso de Martin y Claire, no es indecible, sino que es sobre todo incomunicable; el amor es decible, pero es más grande, más rico y más profundo que cualquier palabra que podamos decir, escribir e, incluso, inventar.

Martin ha cambiado las reglas: normalmente la musa convive de manera invisible con el autor durante el desarrollo de la obra (aunque este caso es una excepción). Y luego desaparece para ir a ocupar otro puesto de inspiración. Auster recupera la mitología y, por tanto, a los dioses, que una vez que han sido expulsados de otras disciplinas a lo largo de los siglos, al menos les queda la parcela de la creación. Los dioses deciden qué musas intervienen y cuáles son los destinatarios. Pero las musas, como los ángeles, no se enamoran, carecen de esa capacidad y, por tanto, esta historia es nueva y desconocida para los del Olimpo. «¿Qué vamos a hacer ahora?», le pregunta Claire a Martin. Huir, escapar a Nueva York, allí quizás puedan pasar desapercibidos. Fracasan en la primera intentona, pero no así en la segunda, cuando Claire acude en ayuda de una joven musa inexperta que auxilia a un mal escritor que es quien se ocupa del mantenimiento de su casa. Ella,

materializada de nuevo, no puede verse con Martin más que a oscuras. Si se miran de frente, desaparecería para siempre. Y Martin se cubre, se venda los ojos, la monta en el coche, en el asiento de atrás, y la mira a través del retrovisor, una manera de mirarse indirectamente. Así emprenden el viaje, de nuevo hacia Nueva York. ¿Toda la vida enamorados sin poder mirarse de frente? ¿Acaso no será esto un castigo mayor que el de la ausencia? Pero eso ya no nos corresponde dilucidarlo a los espectadores.

¿Un mito es percibido como mito por cualquier lector en el mundo entero? En su *Antropología estructuralista*, Lévi-Strauss afirmaba que sí. ¿Este relato de Auster, también guionista y director, es mito o cuento? El mito es un género literario, una ficción, y muchas veces también lo es la vida. ¿Acaso nosotros no somos tan irrealmente necesarios como el heroico Palamedes y el sufrido Orfeo? A partir de Lévi-Strauss y de Georges Dumézil (a pesar de él, subraya Detienne), hay dos maneras esenciales de percibir la mitología y, por tanto, de analizarla. Ya sea como un género narrativo (este relato literario-cinematográfico), un dominio organizado por determinados modos de narración, ya sea como un sistema de representación que excede siempre el género narrativo con un aspecto singular de la mitología. Para Platón, y también para Dumézil y Lévi-Strauss, la mitología era fundamentalmente una estructura de pensamiento, una *cosa mentale* más allá de su revestimiento narrativo del momento.

Mientras repaso *La vida interior de Martin Frost*, novela y película (también me ha interesado mucho la anterior de Paul Auster, *Lulú en el puente*), termino de leer el libro de ensayos del poeta norteamericano Mark Strand titulado *Sobre nada y otros escritos*. Y en el capítulo XII habla de un libro, desconocido para mí, de Donald Justice. Se trata de una antología poética y Strand se refiere a un poema titulado «The Artist Orpheus» (El artista Orfeo) «en que Justice brinda una revisión original y espléndida de ese mito. El poema acaba así: “Tal vez jurara que no volvería la vista atrás, / que no habría nadie siguiéndole los pasos, / pero lo único que lo convertía en una buena historia / que contar era que había oído el jadeo de un quizás / y una o dos veces el chasquido de una ramita”». La dependencia entre el poeta y la musa se proclama en estos otros versos de Justice titulados «The Telephone

Number of the Muse»: «Adormilada, la musa me dijo: “Seamos amigos. / Buenos amigos, pero sólo amigos. Ya me entiendes”. Y bostezó. Y me besó, por última vez, en la oreja. / Antes, llorando cuando la tocaba, había susurrado: / “Te amé una vez”. Y: “No, a él no le quiero, / después de todo lo que hizo”. Más tarde, / mientras la ayudaba a cerrar el camisón: / “Lo siento, parece que no siento deseo alguno”». La incapacidad del poeta, ya viejo para satisfacer a su musa, sugiere el fracaso de sus facultades como poeta. Pero a Martin Frost no le sucede nada de esto. Por el contrario, está en plenas facultades, como la misma musa. Quién pudiera ser, al menos por un instante, la inspiración de Irène Jacob.

84. CUANDO EL AMOR ES UNA FORMA DE PERDÓN— Benjamín Espósito, un empleado en un juzgado de lo penal, comprobó o se imaginó, en la novela que escribió, que el marido de la muchacha asesinada no sólo encontró al asesino sino que él mismo lo juzgó y condenó a cadena perpetua, confinándolo entre las rejas de una pequeña prisión que construyó en la casa de campo, donde vivía recluso desde hace veinticinco años. Y esta historia le hace recuperar, a él mismo, un amor perdido con Irene Méndez, una compañera del mismo juzgado. En medio de la dictadura militar argentina de comienzos de los años setenta del siglo pasado, se desarrollan en paralelo ambas historias de amor en el film de Juan José Campanella *El secreto de sus ojos*, basada en la novela de Eduardo Sacheri *La pregunta de sus ojos*.

Cuando descubre al inesperado visitante, el asesino se asusta tanto o más que el marido-carcelero. Y ese asesino (convertido, además, en un paramilitar violento para encubrir su crimen) grita, gime, llora y le ruega a Benjamín, a quien quiso asesinar y acabó matando en su lugar a uno de sus grandes amigos, que le pida por favor al carcelero que le hable. Veinticinco años sin hablarle, en silencio, llevándole la comida. Y Benjamín calla, no dice nada y sale del lugar. No dirá nada a las autoridades, porque sabe que no es legal y no es ético, pero opta por defender el amor del viudo frente a los derechos de un asesino.

En los orígenes de esta historia, cuando el mismo marido de la asesinada

estaba «acusado», Benjamín le dijo a uno de sus compañeros: «Usted no sabe lo que es el amor de ese tipo, conmueve. Es como si la muerte de la mujer lo hubiera dejado ahí, detenido para siempre, eterno, ¿me entiende? Tenés que ver los ojos de él, Pablo. Están ahí en estado de amor puro. ¿Usted se imagina lo que debe ser un amor así sin el desgaste de lo cotidiano, de lo obligatorio?».

Para el viudo, la vida ha dejado de tener sentido tras la muerte violenta de su esposa, y su única razón de vivir se halla en el castigo de quien la violó y asesinó. En *El perdón*, Jankélévitch escribe que «el tiempo puede paliar o borrar la culpa cometida, pero no puede nihilizar su comisión; neutraliza los efectos de la culpa, pero no puede aniquilar el hecho de la culpa. El tiempo no puede conseguir que lo advenido sea inadvenido: pues sería contradictorio que la misma cosa fuese a la vez hecha y no hecha». ¿Comprender es perdonar? Comprender implicaría el perdón. ¿Y cómo se puede comprender semejante hecho? Lo que no se comprende, porque es incomprensible, no se puede perdonar. Los abismos de la maldad son incomprensibles. El perdón le da vida de nuevo al culpable, pero ¿cómo se puede revivir a quien ha segado una vida sin motivo, o incluso con él? No hay perdón, no hay resurrección. Y el viudo también se condena a sí mismo, pues comparte la condena con su apresado, une su vida a la no vida del reo, pero ésa es ya su única razón para vivir. ¿Es justo tomarse la justicia por la propia mano? ¡No! Pero el amor a veces ajusta deudas con la muerte, acuerda plazos y establece condiciones. En *La comunidad inconfesable*, Maurice Blanchot escribe que «¿no es Lacan quien decía (cita tal vez inexacta): desear es dar lo que no se tiene a alguien que no lo quiere? Lo que no significa que amar no se viva más que en el modo de la espera o de la nostalgia, términos que se reducen demasiado fácilmente a un registro psicológico...». Asesino y viudo ya son ellos mismos una pareja. Y se lo saben todo el uno del otro, como los matrimonios de larga duración. No hablan, no se dicen nada. Ambos cumplirán la cadena perpetua.

85. CUANDO EL AMOR ES COMO UN ESPINO BLANCO— «Nuestro partido es más grande / que la tierra y el cielo juntos. / El camarada Mao ama al pueblo /

más que los padres a sus hijos. / Nada en este mundo es comparable / a las bondades del comunismo. / El océano no alcanza la profundidad / de la amistad de clase. / Los principios maoístas son nuestros tesoros. / El enemigo del camarada Mao también es nuestro enemigo. / Nuestro partido es más grande / que la tierra y el cielo juntos. / El camarada Mao ama al pueblo / más que los padres a sus hijos...» Esta canción, o himno, lo cantan en la película *Amor bajo el espino blanco*, de Zhang Yimou, un grupo de estudiantes y campesinos durante una representación teatral. Estamos en los años setenta del siglo pasado en China, cuando el presidente Mao le había pedido al pueblo que construyera aulas en el campo. Y, como respuesta, se mandaron estudiantes y profesores a las zonas rurales. Jing es una estudiante a la que la envía su escuela para ser reeducada. Su padre está en la cárcel, acusado de anticomunista, y su madre, postergada y vigilada por poco afecta a la causa del partido, hace trabajos duros e indignos para mantener a sus tres hijos, dos de ellos menores que Jing.

Camino del campo de trabajo, en medio de llanuras y de colinas bellísimas, crece un esbelto espino blanco que, además, ostenta una leyenda histórica. Durante la segunda guerra contra los japoneses, varios civiles y soldados chinos fueron fusilados bajo su copa. Y la sangre de todos estos mártires empapó la tierra que nutrió las raíces. Los espinos normalmente dan flores blancas, pero este árbol las ofrecía rojas a causa de ese motivo luctuoso.

Jing conoce a un universitario destinado en una unidad geológica y se hacen amigos. Un día, al pasar junto al espino, le canta esta canción rusa: «Bajo el espino blanco, / el viento agita suavemente / los cabellos del joven trabajador / y mece la ropa del viejo herrero. / Precioso espino blanco, / flores de blancos pétalos inundan tus ramas. / Amable espino blanco, /¿a qué viene tanta tristeza?». Para recuperar su crédito político, y además de esforzarse en trabajar físicamente, Jing prepara un ensayo sobre la historia del espino. La vida en la casa de los campesinos donde ha sido hospedada es agradable. Y también disfruta de los paseos con su nuevo amigo, que la llena de pequeños obsequios. Sun es un chico culto, sensible, apuesto y cuidadoso. Hijo de un importante dirigente del partido, su madre tuvo un fin trágico: era

«capitalista» y se tiró por la ventana. Él le cuenta a Jing que era muy presumida y que antes de suicidarse se lavó la cara, se peinó y se puso ropa limpia. Su rostro quedó destrozado por el impacto.

Jing y Sun son dos huérfanos que unen sus vidas más allá de esa temporada en el campo. Pasean, hablan, él ayuda a la familia de ella de manera oculta y se siguen viendo en la ciudad a pesar de las prohibiciones de la madre de Jing, que teme otro mal paso de la hija ahora que ha sido rehabilitada y va a ser profesora. Sun le dice: «Si nunca te has enamorado, puede que no creas en el amor eterno. Pero cuando te enamoras sabes que es preferible morir antes que traicionar a esa persona». Este amor clandestino y no posesivo se sacia con esperas a la salida del trabajo, con paseos en bicicleta, con excursiones al campo o con baños en el río. Un amor generoso que no tiene como fin inmediato la consumación, que no es abusivo, sino que, precisamente, se consume en la ingenuidad de ella y en la castidad de él. *Amor bajo el espino blanco* es una película en que la lírica amorosa vence a la épica política. Pero el destino, otra vez la muerte, salvará eternamente este amor puro.

Sun enferma, ingresa en un hospital y toda la parte final del film narra la lenta despedida de ambos. En una escena maravillosa, en el apartamento de Jing, Sun le lava a ella sus pies enfermos por tan rudos trabajos. Y entonces Jing lo invita a yacer juntos. Él, inmutable, le dice que prefiere contemplarla así toda su vida. Y Jing vuelve a ofrecerle que haga con ella lo que quiera. Sun se echa finalmente a su lado y pasan toda la noche juntos y abrazados, sin más. Él la tapa con la sábana y lloran juntos.

Sun es desplazado a otro hospital y Jing le pierde la pista durante varias semanas. Va al espino y visita a sus anfitriones del campo y a los compañeros de trabajo de Sun, quienes le dan pistas que no le valen. Y un día recibe la visita de un soldado que la conduce al hospital. En la habitación donde agoniza Sun, está reunida toda su familia, que la recibe con cariño. El muchacho apenas puede respirar, pero al oír la voz de Jing una lágrima se desliza por su mejilla. Y Jing ve la foto que se habían hecho juntos colgada encima de la cama. Las cenizas de Sun son enterradas bajo el espino blanco y su padre le pide a Jing que cuide siempre de ellas. Después de la revolución cultural, Jing se va a estudiar al extranjero. La zona se convierte en una presa y

el espino y las cenizas quedan sumergidas. Sin embargo, Jing sigue visitando el lugar porque está convencida de que el espino sigue floreciendo bajo el agua.

Una historia real que fue primero una novela de Ai Mi y, más tarde, un guion para Zhang Yimou. Una historia maravillosa y emocionante, y una película extraordinaria contada con una maestría excepcional. Pocas historias de amor tan limpias, gratuitas y generosas como ésta. La castidad como una forma refinada de cultura y el amor eterno como una forma de vivir en compañía con la ausencia. En el siglo XIV, el filósofo árabe Ibn al Yawzí ya había dejado escrito en su tratado sobre el amor apasionado que el verdadero amor se manifestaba abrazándose, estrechándose, acariciándose y conversando. Y eso es lo que hacían Jing y Sun, magníficamente interpretados por Zhou Dongyu y Shawn Dou. En medio de un mundo terriblemente materialista y deshumanizado como aquél y como el de hoy, tan insolidario, películas tan delicadas como ésta ensalzan lo mejor del individuo: el amor, el respeto y la espiritualidad como una fuente de vida eterna e inagotable.

Bienaventurados los limpios de corazón, porque ellos verán a Dios. Y verán también la presencia del ser amado más allá de su muerte.

86. DONDE EL AMOR NO EXISTE— En las epístolas a Lucilio, Séneca le pone el ejemplo de Escipión el Africano, a propósito de la visita que le hace a su antigua quinta en Literno, en la Campania. Escipión el Africano vivió dos siglos antes que el filósofo hispano-romano, y otros dos después de Cayo Marcio Coriolano. Escipión, además de ser un gran general, supo irse de la política a tiempo: «He sido para ti la causa de la libertad, seré también la prueba de que la tienes; me marchó, si me he encumbrado más de lo que a ti te conviene». Evidentemente, el vencedor de Cartago se refería a Roma. Quevedo le dedicó un magnífico soneto al general y a la ingrata ciudad-estado cuyos versos iniciales son: «Faltar pudo a Scipión Roma opulenta, / mas a Roma Scipión faltar no pudo...». Y Coriolano (en la versión cinematográfica de Ralph Fiennes, basada en Shakespeare) no hubiera acabado como acabó, según se cuenta en las *Vidas paralelas* de Plutarco, en las que se basó



Shakespeare para su obra, si hubiese tomado la misma determinación que el Africano. Sin embargo, el vencedor de los volscos en Corioli retorna a la capital con el deseo de que se le otorguen, por ese motivo, las más altas magistraturas políticas.

Su ambición de poder no tiene límites. Cayo Marcio es un ser vehemente, irreflexivo, altanero, soberbio, iracundo y rudo a pesar de la educación que ha recibido de su absorbente madre, Volumnia, causante de la mayoría de sus males. Marcio carece también de sentimientos y es indiferente a los placeres y las riquezas. El personaje que tan magistralmente interpretó Laurence Olivier, y que ahora representa el mismo director, Ralph Fiennes, está totalmente equivocado con respecto a la política. Cree que en ella se puede imponer también la fuerza, saltándose a la opinión pública y a los representantes elegidos según las costumbres de aquellos tiempos. Porque lo que le acontece a Coriolano es que cree que la política y sus representantes son menos belicosos que los mismos volscos. Por el contrario, son tanto o más guerreros que ellos y, por supuesto, más inteligentes en sus asechanzas. Volumnia, una madre que prefiere a hijos que mueran con honor, le incita a ser cónsul. Y lo convence para que trate de atraerse al pueblo con buenas palabras, lo que contradice todas sus enseñanzas altivas. El pueblo lo odia y los políticos profesionales se valen de él y son igualmente cómplices de este rechazo. El trato de Coriolano hacia el pueblo se puede resumir, por mano de Shakespeare, en epítetos como el siguiente: «Chusma indócil que os rascáis la pobre sarna de vuestra opinión». Y los insultos continúan a lo largo de los diálogos, por ejemplo el siguiente: «¿Qué queréis, so perros, que no os gusta / la guerra ni la paz? La una os espanta, / la otra os embravece. Quien se fie de vosotros / verá que sois liebres, no leones; / gallinas, y no zorros. No sois más seguros / que el ascua sobre el hielo o el granizo / bajo el sol...».

Acusado de querer proclamarse rey como Tarquinio, Coriolano es apartado del poder y desterrado de Roma para siempre. Si regresara, se le condenaría a morir despeñado en la roca Tarpeya. Toda esta primera parte de la adaptación de la obra de Shakespeare la filma Fiennes de una manera muy rápida, como si se tratase de un documental, para demorarse luego en una segunda parte mejor, aquella en la cual se cuenta la venganza del desterrado,

que se alía con su antiguo enemigo Tulo Aufidio y marcha sobre Roma. Aunque los nombres de los personajes son los mismos, y Roma es el origen y el retorno de todo, el film está situado temporalmente en nuestro mundo contemporáneo. Rodada en Serbia, provoca una sensación de actualidad. Belgrado representa el horror de una guerra en el centro de la Europa del siglo XXI: una ciudad bombardeada, decadente y moderna a la vez, melancólica y vital. Belgrado como fiel reflejo de los conflictos de los Balcanes. El Parlamento Serbio sirvió de senado romano, así como sus escalinatas exteriores para acoger las algaradas de los senadores y el pueblo, mientras que el Hotel Yugoslavija, semidestruido por las bombas de la OTAN en 1999, se utilizó de escenografía bélica.

El eje central de la obra teatral, y también de esta adaptación, se encuentra en el reencuentro del cruel e insensible Coriolano con su familia: su madre, Volumnia; su mujer, Virgilia; la amiga de ésta, Valeria, y el hijo Marcio. El espacio escenográfico, muy del Coppola de *Apocalypse Now*, es de lo mejor de la cinta. Las varias veces que he visto representada la obra y leído su texto (y ahora lo he llevado a cabo de nuevo), me pregunto por qué Shakespeare no condujo la historia y a su personaje al límite de la tragedia clásica. En lugar de apiadarse de su país, tras las palabras y la presencia de estas mujeres, ¿por qué no renunció a su origen, tal como había jurado, desatendiendo esas peticiones? Lo hizo con los otros mensajeros, algunos amigos suyos. ¿Por qué Shakespeare no asesinó, por mano de Coriolano, sus raíces? Fiennes también podría haberse tomado esta licencia. Sin embargo, esa piedad desconocida en él lo condena a muerte. Se convierte en un traidor para quienes lo acogieron y nunca dejará de serlo para quienes lo desterraron. Volumnia hizo y deshizo a su hijo. ¿Por qué no cumplió Coriolano con aquello que le gritó al patricio Menenio Agripa cuando le fue a pedir clemencia?: «No conozco ni esposa, ni madre, ni hijo. / Mis asuntos están al servicio de otros. / Si la venganza es sólo mía, el perdón / se aloja en el ánimo volsco, y el ingrato olvido / borraré nuestra vieja amistad...». Y cuando está frente al cortejo familiar, lo recibe incluso de una manera más violenta: «¡Atrás, sentimientos! / ¡Rómpanse los lazos y derechos naturales! / ¡Que la dureza sea virtud! ¿Qué valdrá / esa reverencia? ¿O esos ojos de paloma / que harían perjuros a los dioses?».

Fiennes, un extraordinario actor que bordó a un Coriolano incluso más cruel todavía, el Amon Goeth de *La lista de Schindler*, no es demasiado creativo en la dirección de su primera película (*The Invisible Woman* es su segunda, que yo no he visto). El peso de esta versión recae de nuevo en el texto y, sobre todo, en otros actores también magistrales, como Gerard Butler y Vanessa Redgrave. Por su educación, por su manera de ser y por su brutalidad, Coriolano sólo les vale muerto a los unos y a los otros. Es un opresor que no ofrece nada a cambio. No son ciudadanos y compatriotas a los que habla, sino esclavos a quienes no concede ninguna capacidad de opinión o de decisión. Coriolano sirve mejor a un pueblo sin romanizar, es decir, con una educación y cultura más primitiva y precaria, que al suyo propio, más formado, inteligente y avezado en el gobierno de los contrarios. Coriolano es el representante de un tiempo que llegó a su fin (aunque la historia de Roma estará llena de personajes semejantes e incluso mucho peores). Cayo Marcio desprecia al pueblo de Roma, que no es una masa informe, sino un cuerpo vivo con opinión. Y en esa masa hay soldados como él, intelectuales y profesionales que han ayudado a la grandeza de esta ciudad, que está comenzando a construir un gran imperio. Coriolano reta a su pueblo y se gana su desprecio y el exilio. En realidad, él es más enemigo de sí mismo que de los romanos y los volscos. No es fácil comprender a este personaje shakespeariano y Fiennes tampoco nos ayuda a redefinirlo. Al final es la pura contradicción. Un fiero que se amansa, un intransigente que se apiada; probablemente se ha dado cuenta de sus errores y quiere pagar por ellos. La muerte siempre lo soluciona todo. Un senador dice: «Llevaos su cuerpo y llorad por él. / Que sea honrado como el cadáver más noble / que un heraldo acompañó al sepulcro». Y Aufidio lo despide, y despide así la obra, de esta manera, no sé si de forma cínica o veraz: «Mi cólera ha cesado, y estoy / transido de pena...». A diferencia de César, Bruto, Enrique V, Lear, Macbeth o Hamlet, Coriolano no tiene grandeza. Es un huérfano de sí mismo, un lobo, una fiera salvaje, un solitario que rechaza la vida en sociedad. ¿Coriolano un profascista, un proestalinista? Evidentemente, en él están todos los gérmenes de las dictaduras asesinas de los regímenes totalitarios. Pero este personaje tampoco tiene una ideología definida, está vacío y sólo actúa a través de su instinto primario. Al principio

nos compadecemos de la ingratitud de sus conciudadanos, pero luego su reacción violenta e irracional nos lo hace odioso e indigno de compasión.

87. NO HAY AMOR SIN MELANCOLÍA— *El árbol de la vida*, de Terrence Malick, es una obra maestra que revisita lo mejor de Dreyer, Bergman, Tarkovski o Kubrick con un estilo propio. Son los años cincuenta en un pequeño pueblo de Texas. Un joven matrimonio tiene tres hijos. Y el padre, el señor O'Brien, es complaciente con todos menos con su primogénito, Jack. El muchacho no comprende este desamor, que le amarga la niñez y la juventud. Y la historia parte de los recuerdos que Jack desarrolla, ya de mayor, en una historia contada en *flashback*. ¿Por qué la ira de su padre contra él? El relato fílmico de Terrence Malick tiene seguramente su origen en la historia de Dios-Abraham-Isaac. ¿Por qué Dios le pidió a Abraham que sacrificara a su primogénito? ¿Por qué Abraham se dispuso a llevarlo a cabo sin rechistar? ¿Quería Abraham más a Dios que a su hijo? ¿Por qué le extraña la respuesta de Abraham a Isaac cuando el muchacho le pregunta dónde se encuentra el cordero para el sacrificio? No se puede afirmar que Abraham no le responda, ya que le dice que Dios proveerá. Que Dios procurará el cordero para el holocausto. Así pues, Abraham guarda su secreto pero responde a Isaac. Ni se calla, ni miente. No dice lo no-verdadero. Abraham-el señor O'Brien-Brad Pitt; Isaac-Jack-Sean Penn (de mayor)-Hunter McCracken (de joven).

En *Temor y temblor*, Kierkegaard medita sobre este doble secreto, entre Dios y Abraham, más también entre este último y los suyos. Y Derrida vuelve sobre él en un libro maravilloso, *Dar la muerte*. El filósofo francés escribe que Abraham no habla de lo que Dios le ha ordenado, sólo a él; no le habla a Sara, ni a Eleazar, ni a Isaac, pues debe guardar el secreto (es su deber). Pero es también un secreto que debe guardar: «Doble necesidad porque no puede sino guardarlo, en el fondo: no lo conoce, sabe que lo hay, pero ignora su sentido y sus razones últimas. Está obligado a mantener el secreto porque está incomunicado». ¿Por qué Dios es tan injusto con los hombres, por qué tan exigente, por qué tan cruel? La Biblia se encuentra repleta de estos desencuentros entre el Creador y sus criaturas. Rousseau, al hablar de su

infancia, nos confiesa algo de por sí injusto y terrible: «Nací impedido y enfermo, le costé la vida a mi madre y fue mi nacimiento la primera de mis desdichas». Buscando remedio en el mal mismo, escribirá el filósofo en otro lugar de su autobiografía, y Baudelaire le plagiará brillantemente con esta frase: «Hallar remedio en el mal».

Terrence Malick (Waco, Texas, 1943) escribe, ¿probablemente?, una *Carta al padre* filmica que ni él mismo llega a descifrar en toda su complejidad, pues a pesar de las imágenes bellísimas, la interpretación magistral, la música perfecta y los diálogos brillantes e imprescindibles, también el silencio lo embarga todo. Por consiguiente, la película quiere hablar, quiere explicar y quiere justificar, pero no habla, no explica y no justifica. Responde sin responder. Responde y no responde a un enigma que es el de la vida y la existencia mismas. Responde soslayadamente. Habla para no decir nada de lo esencial que debe mantener en secreto, la mejor técnica para guardarlo. Esta *Carta al padre* kafkiano que es el film de Malick nos emociona incluso a quienes tuvimos un progenitor absolutamente distinto al aquí descrito. ¿Nos protegió su agnosticismo?

El maestro Eckhart proclamaba que «si yo no existiese, Dios tampoco existiría». ¿Entonces por qué nos cuida tan poco? ¿Por qué Agamenón sacrificó también a su hija Ifigenia? La hija de Agamenón y Clitemnestra fue ofrecida a la diosa Artemisa para que regresara el viento a las naves. Pero al iniciarse el sacrificio fue raptada por la diosa y sustituida por una cierva. Y pasó muchos años en Táuride hasta que se reencontró con su hermano Orestes y regresaron a Grecia. Los dioses de la mitología, tan crueles como el de la Biblia y el de los Evangelios: «Si alguno viene a mí y no odia a su padre, a su madre, a su mujer, a sus hijos, a sus hermanos, a sus hermanas e incluso a su propia vida, no puede ser mi discípulo» (Lucas, XIV, 26). Kierkegaard justifica este pasaje, pero no deja de convulsionarse por el mismo. Abraham debe sacrificar lo que ama y debe odiar a los suyos en tanto que los ama. El señor O'Brien ama a su primogénito Jack y también lo odia por ese amor. Las imágenes bellísimas que documentan el origen de la vida, a través de la evolución darwinista, fracasan ante la fuerza telúrica de la memoria bíblica y cultural del director de *Malas tierras*, *Días del cielo* o *La delgada línea roja*.

Y otros sucesos de la vida conforman su tristeza. La muerte de uno de los hermanos, el desempleo del padre triunfador que conlleva el traslado de aquel espacio paradisiaco. Como en el *Fausto* de Marlowe, cada uno de estos seres, pero en especial padre y primogénito, parecen gritar: «¡Dios mío, Dios mío, no me mires con tanta ferocidad!». Ira desconocida del Padre supremo y del señor O'Brien, amor infinito y sensual de la dulce madre (Jessica Chastain), complicidades de los hermanos. Combates terribles de Jack para evitar ni siquiera el pensamiento de la venganza (¿qué debió de pensar Isaac de mayor?), combates del primogénito con la fe y el sentido de las cosas. Y si las criaturas prehistóricas desaparecieron, ¿por qué no podríamos hacerlo nosotros? Esta familia en apariencia feliz del señor O'Brien, el carácter de este padre patriarcal y bíblico, las luchas que se mueven en el interior del primogénito, son en realidad insignificantes en medio del cosmos en que vivimos y del cual somos sólo meras piezas. ¿Quién debe perdonar? Kierkegaard, Heidegger, Kafka, Celan o Derrida piensan que el perdón se obtiene a través de la escritura o, como en el caso de Terrence Malick, a través de la obra cinematográfica. ¿El perdón por padecer injustificadamente la ira de Dios? De ahí proceda quizás la creación. Un film distinto y deslumbrante en su narrativa, en sus imágenes. Un lenguaje cinematográfico diferente, inventado y semejante a una sinfonía que se destruye y se construye permanentemente.

88. LA METAFÍSICA DEL AMOR— Curiosamente, aunque sean dos películas muy distintas, *El árbol de la vida*, de Malick, y *Melancolía*, de Lars von Trier, tienen muchos puntos de contacto. Sobre todo la preocupación metafísica. En *El árbol de la vida*, la presencia de Dios era agobiante, mientras que en *Melancolía* se retrata su ausencia, su vacío. «Estamos solos», dice uno de los personajes. Justine (Kirsten Dunst) es una publicitaria que el día de su boda tiene un comportamiento totalmente contrario al ritual. Rompe con el novio, se pelea con su jefe e insulta con sus caprichos a los invitados, que se van marchando poco a poco. A partir de ese momento, este apartarse de las convenciones sociales la va conduciendo a un estado de melancolía profundo,

la cara positiva de la depresión. Otros personajes fundamentales de la cinta son su hermana Claire (Charlotte Gainsbourg), su cuñado y su sobrino pequeño. La obra está dividida en una obertura de ópera, con la música del *Tristán e Isolda* de Wagner, que suena permanentemente a lo largo del film dándole una fuerza cósmica, y en otras dos partes. La primera, la de la boda, y la segunda, la de la amenaza, en la misma casa y los mismos paisajes, de la colisión de la Tierra con el planeta Melancolía. En el primero, la protagonista es Justine, mientras que en el desenlace final, Claire adquiere un coprotagonismo esencial. En la obertura, Lars von Trier monta una exposición fotográfica onírica y en movimiento. Una exposición, fotomontaje o instalación digna de cualquier museo prestigioso. Justine avanza a cámara lenta en medio de un bosque enigmático, vestida con su traje blanco de novia y arrastrando decenas de raíces (hilos de lana) que tratan de impedirle su caminar decidido. Su sobrino corta ramas y el caballo negro, que ella monta en el resto del film, pierde su orientación y cae sobre la tierra. Y también aparece como Ofelia, la Ofelia de Shakespeare-Rossetti, flotando con un ramo de flores en las manos. En otra ocasión, soporta una lluvia de pájaros muertos. La luz brillante de estas escenas pictórico-fotográficas-cinematográficas está velada por un sol declinante, semejante a la melancolía de la protagonista. Un onirismo psicológico que hubiera sido muy del gusto de Buñuel-Dalí. ¿No hay ciertas semejanzas con el arrastre del piano de *El perro andaluz*? Surrealismo, irracionalismo. Una mujer, Justine, no le encuentra ya sentido a la vida, se aleja de la realidad y coquetea sensualmente con la muerte. Una muerte que su hermana, por amor e inconscientemente, comparte con su familia. Ambas mujeres son muy distintas, pero la madre de su sobrino llega a comprender a su hermana infeliz. En la boda, durante la primera parte, la indiferencia de su madre y la responsabilidad de su padre simbolizan el vacío de una sociedad sin amor, sin sentido, sin interés, sin fuerza para seguir luchando. El padre se asemeja a una especie de Tío Vania. Y la boda le da pie a Justine para distanciarse de la realidad. Parece que no pueda tener un motivo aparente, pues su novio la quiere, y también su jefe, que la eleva de cargo, pero sin embargo se ausenta, acaba con todo y pierde la ilusión.

En la segunda parte, Justine regresa a la casa de Claire, donde se celebró

el tortuoso y frustrado banquete nupcial. Una gran casa con un jardín arrancado de alguna pintura renacentista. Su cuñado se prepara para la colisión planetaria, pero él mismo, la persona más fuerte, práctica y racional, es quien fenece el primero. Como Steiner en la *Dolce vita* de Fellini, se suicida antes. Y esto da pie a que Claire entienda que el final se acerca irremisiblemente. El planeta Melancolía se aproxima velozmente a la tierra. Y ese simbolismo representa el deseo de destrucción de Justine. Ella llama a este planeta, lo hace venir, lo invoca, lo seduce. ¡Cuánta dulzura en esa destrucción! ¡Cuánta dulzura en su sufrimiento! Todos los melancólicos viven deseosos de una catástrofe, de algo que los conmueva sin que ellos puedan hacer ya nada. En el poema-prefacio a *Las flores del mal*, escribe Baudelaire: «Haría de la tierra, con gusto, una escombrera». Justine desea que el mundo se pare y desaparezca, y con él sus pobladores, culpables de no haber aprendido a hacer el bien. Pero Von Trier no culpa a Dios, como Malick, sino a los hombres fracasados e irredimibles. Por eso el caballo negro que monta Justine no quiere atravesar el puente, porque no hay escapatoria, todo debe ser destruido y para siempre; ni alma, ni resurrección, no existe ni siquiera perdón, como en el caso de Malick.

Si el estilo de Malick es perfectamente reconocible, también el de Von Trier, moviendo permanentemente la cámara hasta la extenuación en la primera parte (parece un documental) y reposándola en la segunda. Tarkovski, Antonioni, Fellini, Bergman o Kubrick son algunos de sus referentes. *Sacrificio del ruso*, *El eclipse* de Antonioni, *Fresas salvajes* del sueco o *2001* del norteamericano. La máquina cansada de la *Odisea del espacio* y la piedra en el eterno retorno pueden tener aquí su continuación. En *Solaris* de Tarkovski, como en *La dulce vita* de Fellini, suena Bach. El órgano que toca la música de las esferas. Von Trier tiene un estilo perfectamente identificable, perfectamente bien asentado en las lecturas de sus maestros.

Justine llama al planeta Melancolía para que se desintegre todo y no quede nada, ni siquiera memoria. Quiere alcanzar el puro nihilismo, que incluso se funda también el sol, y así, de una vez por todas, desaparecerá el mal y desaparecerá Dios. Las escenas finales son majestuosas, y la colisión, la construcción de la cabaña y su refugio en ella son de una morbosidad sublime.



Siempre pensamos que el Apocalipsis es cosa de otros, pero si alguna vez nos llegara, ¿cómo nos comportaríamos? ¡Tan valientes como estas dos mujeres y el niño inocente! Von Trier nos avisa de hasta qué punto de melancolía está llegando nuestro planeta, y nos previene de los males que todos conocemos. La Tierra y Melancolía, pero sobre todo Saturno devorándose a sí mismo.

«Sí, se parece a una verdadera película, una película que otro podría haber hecho», dice irónicamente su director. No creo que existan tantas personas capaces de llevar a cabo esta obra maestra de un cineasta ya extraordinario de por sí. Von Trier compone un gran poema visual en que lo importante no es lo que se dice, sino lo que se calla, en que lo importante no es lo que se ve —ya de por sí grandioso—, sino lo que se imagina, en que lo importante no es lo que se escucha en la música, sino los silencios. El dolor es algo muy musical y casi podemos hablar de él en términos de música. Hay dolores graves y agudos, pasajes en andante o furioso, notas prolongadas, calderones, arpeggios, progresiones y bruscos silencios. El dolor expresado a través de la música de Wagner es como si la boca de un volcán fuera la Tierra entera. Justine, Claire y su hijo están solos, igual que lo estamos todos nosotros, y no hay nada que nos consuele, y no hay nada que nos proteja, ni azar, ni destino. Dios muere con nosotros, como creación nuestra, o nosotros ya pasamos a vivir con Él, como Justine, Claire y el niño, en la más absoluta nada.

89. AL AMOR NADA SUAVE LE PESA— *El topo*, película dirigida por Tomas Alfredson y basada en la novela de John Le Carré *Calderero, sastre, soldado, espía*, transcurre durante el año 1973 en plena guerra fría contra la URSS y sus satélites. El MI6, nombre en clave de la Cúpula, dirige esa contienda. El jefe de la Cúpula (John Hurt) conocido como Control, envía al agente Jim Prideaux a Hungría, donde es descubierto y asesinado en Budapest. Control, castigado por este fracaso, es destituido y expulsado de la Cúpula junto con su estrecho colaborador George Smiley. Pero poco tiempo después, ante el caos en que ha devenido el MI6, Smiley regresa reclamado por el gobierno británico. Y se le encarga la labor de descubrir al agente doble, al topo infiltrado en los servicios secretos británicos. El personaje literario de John Le Carré, George

Smiley, ya había sido interpretado magistralmente por Alec Guinness en la serie televisiva dirigida por John Irvin en 1979. También James Mason lo había bordado en el film de Sidney Lumet *Llamada para un muerto* (1966). Y ahora Gary Oldman se les aproxima desde una interpretación distinta tras la caída del Muro de Berlín y la desintegración de la URSS. La historia, desprendida de su actualidad, adquiere tintes trágicos y simbólicos universales. De entre todas las adaptaciones que se han hecho de las novelas de Le Carré, *El topo* homenajea sobre todo al film antes citado y también a *El espía que surgió del frío* (1965), la cinta de Martin Ritt interpretada por Richard Burton. Y en todas ellas se utiliza el *flashback* para enfrentar a los personajes con el pasado y mostrar la influencia que tiene la memoria sobre sus vidas.

El Smiley de Alfredson acrecienta la carencia de acción y de movimientos, lo que pasa por su mente debe ser intuido a través de los gestos adustos de su rostro. Un hombre sin sentimientos, sin deseos y sin esperanzas, al servicio de una causa en la que no se sabe si él mismo cree. Introvertido, apesadumbrado, de inteligencia maquiavélica y de malvada elegancia, nunca expresa nada. Ni siquiera se sabe si comparte lo que piensa. Y su buena memoria, un don divino, detecta las debilidades del ser humano que él no es, que él ha prescindido de ser. Podría asemejarse al Delon de las películas de J. P. Melville, pero a pesar de la violencia del samurái francés, éste es infinitamente más humano y más mortal que el británico Smiley.

Control ha preparado una lista de cinco sospechosos. El ambicioso Percy Alleline (Toby Jones), apodado El Calderero. El elegante Bill Haydon (Colin Firth, Oscar por *El discurso del rey*), apodado el Sastre. El eficaz Roy Bland (Ciáran Hinds), apodado el Soldado. El atento Toby Esterhase (David Dencik), apodado el Pobre. Y, finalmente, el mismo Smiley, quien, despechado al conocer que Control también sospechó de, él y deseoso de rehabilitarse y de demostrar todo su saber, atraparé al topo aunque para ello destruya a toda la Cúpula, formada por seres complejos, inteligentes, solitarios, cainitas, retorcidos, gélidos y carentes de sentimientos y, a veces, hasta de pasiones. Alfredson entiende muy bien y desarrolla a la perfección la metáfora de Le Carré vista desde hoy mismo, desnuda ya de ideologías justificatorias. Nos

engañamos unos a otros. Nos engañamos a nosotros mismos. Y representamos nuestra existencia en lugar de vivirla.

Smiley es un funcionario del Estado, El estado mismo. Astuto, eficaz y trabajador. Se asemeja más al empleado de una funeraria que a un hombre de acción, lo que en el fondo no es. Aburrido, solitario, misógino, introvertido, culto y desequilibrado, alguien totalmente diferente al Bond divertido, irónico, sociable, mujeriego, extrovertido, equilibrado e inculto. Porque Bond era un ejecutor, mientras que Smiley es el inductor intelectual de una venganza suprema. No tiene nada que ver con Bond ni con los más recientes Ethan Hunt o Jason Bourne. Por eso, a pesar de su ferocidad, se trata de un ser irrelevante en su aspecto físico, aunque sí que impone su mirada, que llega de un más allá inaccesible. Al servicio del Estado, él mismo es la representación de algo intangible, desconocido, enigmático, lejano y, las más de las veces, incomprensible. Se mueve en un espacio geográfico inverosímil para los mortales, pues él, los suyos y los otros poseen una condición humana y moral distinta. Sospechas, mentiras, engaños y traiciones son el arte de su oficio teatral y trágico. Sospechas, mentiras y traiciones a las que los someten incluso sus creadores literarios y cinematográficos a través de una trama deliberadamente confusa y nada propicia al descubrimiento fácil de una verdad que en ese mundo no existe tal como la conocemos. ¿O acaso los personajes juegan con sus creadores, complicándoles las interpretaciones? En realidad, ¿quiénes son las víctimas?

Para Chaucer, en el prólogo a su *Monk's Tale (Cuento del monje)*, la tragedia era un relato en el que se contaba el derrumbamiento de alguien que había gozado de gran prosperidad y caía desde las alturas hasta la miseria. Espías como ángeles caídos que viven para solucionar el mal causando otro mayor. Hamlets que se suceden en la mejor interpretación de su necesidad de morir. En el relato de Le Carré, como en las notables imágenes de Alfredson, las palabras no tienen palabras para las palabras que no son verdaderas, ni las imágenes tienen imágenes para las imágenes que no son verdaderas. Kafka escribió que no todo el mundo podía ver la verdad, pero que todo el mundo podía serla. Así pues, todo es oscuro, gris y fantasmagórico, sombras y siluetas que engañan y que pretenden engañarnos en una elipsis sin fin. Espías,

ángeles caídos que viven en el lado oscuro de la imaginación, o tal vez de la realidad, donde la crueldad y la venganza son sus únicos destinos.

Ángeles caídos luchando entre ellos mismos. Aquí ya no hay ideales, ya no hay creencias, ya no hay fe. La misma existencia del topo equivale a que se puede servir igualmente a un bando o al otro. Ninguna teoría, ningún sentimiento humanista, ninguna bondad, el mal como una de las bellas artes. «Ciertamente, no he visto ni oído a Dios alguno», gritó Isaías. Ni Dios, ni cielo, en el mundo de estos espías, sólo infierno. ¿Qué arde en el infierno?, se preguntaba el maestro Eckhart. «Los maestros, comúnmente, dicen que es la voluntad propia. Pero en verdad yo digo que en el infierno arde la nada.» Y el teólogo dominico alemán, de quien Blanchot decía que era paradójico y dialéctico, añadía este ejemplo: «Cogemos un carbón encendido y lo depositamos en mi mano. Si yo dijera que el carbón quema mi mano, sería incorrecto. Lo que, propiamente, me quema es la nada, pues el carbón tiene en sí mismo algo que mi mano no tiene». Smiley, Alleline, Haydon, Bland y Esterhase paseando por la nada como por un lago helado. Los espías de Le Carré, en esta actualización moderna del film de Alfredson, son ángeles caídos, almas atormentadas que se hallan en el infierno por esa misma nada de la que se quiere prescindir, pues todavía es algo que está apegado a ellos y que los hace imperfectos. Actúan sin porqué, y viven sin porqué, ya muertos o condenados; viven porque viven. «¿Por qué vives?», parece que les va preguntando Smiley a cada uno de sus antagonistas desde su silencio inmutable. «Vivo porque vivo», parecen responder el calderero, el sastre, el pobre o el soldado. La vida de estos seres sin azar, sin destino y sin muerte, pues en vida ya son sólo muertos, vive del propio fondo y brota de lo suyo; es decir, viven de sí mismos. Desde su más absoluta soledad no producen dolor, porque ellos mismos son dolor, y se lo quitan hiriéndose, sanándose temporalmente antes de morir para resucitar tras el telón de acero que ya no existe pero que, seguramente, ellos siguen alzando y bajando para su propio juego. A Smiley, como a Teste, el personaje de Valéry, la soledad les resulta cómoda. «Nada suave me pesa», escribe el francés. Y añade: «Dios no está lejos. Es lo más cercano que hay». Smiley, la guerra fría, el MI6, Control, todos dioses en un mundo sin Dios tomado por los ángeles caídos que luchan

en una emboscada perpetua contra la soberbia pecaminosa de su magno ingenio, compitiendo con su creador. Smiley, un ser casi «perfecto» pero con el talón de Aquiles del amor, del amor fracasado hacia su esposa. La falta de amor que provoca tantos males.

90. EL AMOR ANOCHECE RÁPIDAMENTE— Los espectadores que aún tengan frescas en su mente las imágenes de *Antes del amanecer* y *Antes del atardecer*, se encontrarán con la sorpresa de ver ahora a aquella pareja de Richard Linklater como buenos padres en sus vacaciones estivales en Grecia. Han pasado dieciocho años desde el encuentro en Viena y la mitad desde el de París. Dos gemelas y el hijo del primer matrimonio de él (Céline y Jesse no están casados, otra materia de conflicto) componen el paisaje familiar. La construcción de la mitología de sus vidas, basada en el pasear, el caminar, el hablar o el pensar, se transformó en estatismo. La vida cotidiana parece haberlos invadido y los reproches sobre su manera de vivir (las ideas de él de trasladarse todos a Chicago, donde reside su hijo), sus trabajos e incluso los celos profesionales y sentimentales han comenzado una demolición que no se sabe hasta dónde llegará. Especialmente beligerante es Céline, que desarrolla toda una teoría del martirilogio femenino frente al supuesto machismo de su compañero: soledad durante la maternidad, ausencias reiteradas de Jesse debido a su actividad como escritor y desinterés de él hacia la actividad ecologista de ella, así como las infidelidades, en este caso compartidas e incluso consentidas. El tronco de esta relación se desploma «como cuando se desploma una encina, un álamo blanco o un pino tallado que en los montes talan los carpinteros» (*Iliada*). Los carpinteros son ellos mismos y la batalla que emprenden será tan épica como la cantada por Homero, basada también, precisamente, en un conflicto amoroso. La inestabilidad de la pareja en las dos primeras entregas, su soledad como eje central y la vida sólo del presente, sin pasado ni futuro, se transforma en una estabilidad inquietante, desasosegante, incómoda e ingrata.

¿Por qué se complican la vida dos personas a las que todo les va bien? Están juntas y se aman, tienen dos gemelas preciosas, el hijo de Jesse es

afectuoso y comprensivo con su padre, ambos trabajan en oficios satisfactorios, viven en una ciudad maravillosa como París y, sin embargo, se sienten cansados, desalentados y quizás Céline decepcionada de Jesse, incluso hasta en lo sexual. La felicidad es un bien escaso y vivir en la felicidad permanente es imposible. Y se niegan a cuidar el recuerdo, que es el espacio intermedio entre el deslumbramiento del amor y la complacencia estéril en la que ahora viven. De la conversación como seducción han pasado a las discusiones, disputas e incluso gritos. En *Antes del anochecer* no hay tedio, sino batallas en campo abierto. Y la crisis de la misma Grecia toma cuerpo en la pareja. La imposibilidad del matrimonio moderno de ser dos en uno; por el contrario, la lucha de ambos por no perder su propia individualidad incluso a costa del otro. Céline pasa a un feminismo activo. En los dos primeros films había antepuesto el amor a todo lo demás, pero ahora este otro sentimiento resurge con más fuerza y parece que va a comerse al otro. Pero cuando la caja de Pandora se abre este fantasma no es el único. El feminismo da pie al machismo, o viceversa, al nacionalismo de cada uno de ellos y a la exaltación de la maternidad frente a la dejación paterna.

Reproches, insatisfacciones y resentimientos menos violentos y menos crueles que en *Secretos de un matrimonio* o en *Saraband*, de Bergman. Linklater está quizás más cerca de *El desprecio* de Godard, de Rosellini (en *Viaje en Italia* la disolución se inicia por el simple capricho del hombre), de Rohmer (muy relacionado con *El rayo verde*, pero sobre todo con *Cuento de invierno*), de Resnais o de Truffaut. Y Céline a veces es injustamente beligerante con un hombre que no quiere renunciar definitivamente a su juventud, a su libertad y a sus aventuras.

Una de las escenas fundamentales de *Antes del anochecer*, además de la final en la habitación del hotel y luego en una terraza junto al mar, es la que transcurre en la casa donde están alojados. Una casa magnífica sobre un paisaje extraordinario de la costa del Peloponeso. Linklater escogió la casa de Patrick Leigh Fermor en Kardamyli. Y en un principio yo pensé que el anciano que aparecía en el film era el mismo escritor de viajes, pues mientras se rodó la película todavía vivía, pero no era así. Walter Lassally, el fotógrafo de *Zorba el griego*, es quien homenajea e interpreta a Fermor. Pero en *Antes del*

*anochecer* la fotografía es de Christos Voudouris. En una mesa para comer al aire libre se juntan el dueño de la casa (viudo), la mujer de uno de sus más querido amigos (viuda), Céline y Jesse, otra pareja de su misma edad y otra de veinteañeros. Es un homenaje o representación moderna de *El banquete*, de Platón. Los primeros sólo hablan del pasado, de la memoria que sus cónyuges dejaron en ellos (Fermor vivió gran parte de su vida con la fotógrafo Joan Eyres Monsell, lo cual no le impidió su famosa promiscuidad). Natalia se queja de no reconocer ya la voz de su esposo y de estar perdiendo las imágenes de su rostro. Las parejas cuarentonas manifiestan su amor y desamor. Y Céline recibe de Fermor las mayores alabanzas. Los jóvenes se sienten alejados de las convicciones de los octogenarios, pero también de aquellos otros generacionalmente más cercanos. La joven Anna confía más en la amistad que en el amor y ambos muchachos no ponen demasiado interés en el sexo. Anna es una estudiante y actriz que acaba de representar, nada menos que en Epidauro, el papel de Perdita en la obra de Shakespeare *Cuento de invierno* (la hija de Leontes, rey de Sicilia, esposa de Hermione). Y Walter-Patrick (este último tenía una gran memoria) recita entonces unos versos que aquí traduzco mejor que en los subtítulos: «Cuando bailáis, quisiera que fuerais / una ola del mar, que pudierais hacer siempre / solamente eso, moveros siempre, siempre así, / y no tener más función que ésa. Cada uno de vuestros actos, / tan singular en cada detalle, / corona lo que estáis haciendo, en los presentes hechos, / pues todos vuestros actos son reinas».

Unos versos que influyeron en el *Epipsychidion* de Shelley y que Yeats copió al pie de la letra en «Fly la de piernas largas». Perdita y Florizel declaran y celebran su mutua pasión en el festival pastoril, en el cual la muchacha, adornada con guirnaldas de flores, hace el papel de Flora, antigua diosa de la fertilidad. Perdita-Proserpina (Perséfone), arrastrada al mundo subterráneo por Plutón. Proserpina fue rescatada por Ceres, quien negoció la libertad de su hija solamente durante la primavera y el verano. Pero Perdita, la hija de Leontes y Hermione, quería más. Anna-Perdita le pregunta a Patrick qué pasará cuando una máquina escriba un libro mejor que *Guerra y paz*. Y el anciano le contesta, rotundamente, que eso no pasará nunca, y añade que todas las generaciones piensan que con ellas ha llegado el fin del mundo. Lo

importante, comenta el escritor inglés, apoyado por el norteamericano, es que las máquinas adquieran con el tiempo parte de la humanidad de las personas. Lo importante del amor no está sólo en amar a las personas de manera egoísta, sino, sobre todo, en amar la vida. Finalmente, todos brindan por estar de paso en ella.

Para recuperar el caminar pensando, Jesse y Céline se dirigen a un hotel donde han sido invitados a pasar una noche solos. Pero esa tregua quedará rota nada más traspasar el umbral de la habitación. La pasión, la ilusión, la conversación y el erotismo se han diluido. Céline esgrime sus bragas como un arma arrojada contra Jesse. Y lo humilla de la peor manera que se puede humillar a un hombre, criticándole su aburrida sexualidad. Aquellos amantes ahora parecen extraños, desconocidos, distantes, desconcertados.

Erich Fried escribió este poema titulado «Lo que es»: «Es un disparate / dice la razón. / Es lo que es / dice el amor. // Es desgracia / dice el cálculo. / No es más que dolor / dice el miedo. / No puede salir bien / dice la prudencia. / Es lo que es / dice el amor. // Es ridículo / dice el orgullo. / Es una frivolidad / dice la previsión. / Es imposible / dice la experiencia. / Es lo que es / dice el amor...». Sí, el amor es lo que es desde hace millones de años.

91. EL AMOR ES LA GRAN BELLEZA INALCANZABLE— Fedro se enamora de un texto redactado por Lisias, el sofista, que sostiene que un muchacho hermoso haría mejor en ir con un hombre que no esté enamorado de él que con uno que sí lo esté. Y Fedro se lo lee a Sócrates. Lisias está convencido de que ningún amante cree de verdad que el amor tendrá un final, un buen final, y que, por tanto, esa situación conduce a la angustia. El tiempo, tarde o temprano, según Lisias, destruye el amor. Y, por lo tanto, mejor consumir el deseo sin esperanza alguna más allá de él. «Porque a los enamorados les pesa el bien que han hecho cuando usan su deseo; a los otros, no hay tiempo en que les convenga cambiar de parecer» (Platón, *Fedro*, 231 a). Sócrates le matiza a Fedro algunas cuestiones del discurso de Lisias y está de acuerdo en aspectos como el temporal, en el sentido de que el amante desea permanecer indefinidamente en el instante del deseo y eso provocará grandes dificultades



en la pareja. Entonces los celos harán acto de presencia y el daño ya será inevitable. Lisias y Sócrates, con matices, coinciden; pero Sócrates se aleja de la teoría de Lisias, de su discurso teórico, para abrir una vía de escape en la realidad particular de cada amante. El amor no es rechazable si lo que se busca va más allá del erotismo y la crueldad del transcurrir del tiempo. Porque el tiempo es ambiguo, malo y cruel por una parte, pero también una parte esencial de la vida, ya que nos ayuda a cambiar, a mejorar y a adaptarnos a cada momento y a las circunstancias. Ese amante y ese amado que son egoístas deberían dejar de serlo. Y Lisias recomienda que para no sufrir en el amor es mejor estar fuera del tiempo, consumir el deseo y nada más. Sócrates entiende al sofista, y comparte muchos puntos de vista con él, pero piensa que ese estar fuera del tiempo viola el curso natural del cambio físico y espiritual que constituye el desarrollo humano en el mismo tiempo. Aunque se quisiera, nadie podría evitar estar en el tiempo.

Jep Gambardella (Toni Servillo), un filósofo de la nada, ya ha superado ese estrato. Ni siquiera el sexo significa ya gran cosa para él. Conoce a Ramona, la hija del dueño de un club nocturno donde ella actúa, y parecen entenderse; se ven, y una noche mantienen este diálogo en el cuarto de él: Jep: «Ha estado bien no hacer el amor». Ramona: «Ha estado bien darse cariño». Jep: «Yo ya me había olvidado de lo que era darse cariño». Amor, sexo, darse cariño. Ibn Qayyim había escrito en el siglo XIV que el verdadero amor era abrazarse, estrecharse, acariciarse y conversar. Y todo esto es lo que hacen Ramona y Jep. Y el escritor árabe añadía que echarse sobre las cuatro extremidades de la mujer y forzarla eso no era amar, sino tratar de tener un hijo. Ni uno ni otro los tienen. No tienen ni esposas/os ni hijos, pues, como advirtió Bacon, quien tiene esposa e hijos ha dado rehenes a la fortuna. Ramona le pregunta a Jep por qué no ha vuelto a escribir una novela y sólo se dedica al periodismo de sociedad. Jep le contesta que sale demasiado por la noche. Que Roma le hace perder un montón de tiempo y lo desconcentra, y que escribir requiere mucha concentración y tranquilidad. «Era un escritor de relatos cortos, nunca fui un corredor de fondo», finaliza Jep. En esta intimidad amistosa, él le pregunta a Ramona por qué si gana tanto dinero enseñando su cuerpo, luego se lo gasta todo. Al principio la mujer se resiste a responderle, e

instantes después lo sorprenderá al confesarle que está enferma y trata de curarse. Ramona muere. En un bar, una vieja decrepita y desconocida que se cruza con Jep le grita: «¿Y ahora quién va a cuidar de ti?». Ramona tenía cuarenta y dos años. Jep se había ofrecido a buscarle un marido y ella le había contestado que no estaba hecha para cosas hermosas.

Jep se siente ya viejo para todo. ¿Para qué amar si todo lo que se ama desaparece, se muere y se transforma en otra cosa? Evitar el dolor, y aun evitándolo nadie se escapa de sus ondas. ¿Se puede buscar una paz personal sin depender de nadie? Es complicado incluso en nuestro mundo contemporáneo: amigos, restos de familiares, amantes, relaciones profesionales. Jep está cercado por esa red, en la cual tiene una presencia esencial la señora que cuida su casa y lo cuida a él, quizás su mayor confidente. A este periodista de éxito, con reputación de escritor frustrado, le da vergüenza estar en el mundo. Nada le calma, ni el amor, ni el sexo, ni la pornografía, ni la bebida y las drogas, ni los amigos, ni la patria, ni el arte, ni la literatura, ni el periodismo. La muerte la ve como una liberación y sus héroes son aquellos que la practican por su propia mano. Por ejemplo, Andrea, el hijo de una de sus antiguas amantes, Viola. Este joven se le presenta en un restaurante, en medio de la cena que está teniendo con Ramona, y le dice: «Proust escribe que la muerte podría llegar esta misma tarde. Proust da miedo. Ni mañana, ni dentro de un año, sino esta misma tarde». Y Jep le contesta: «Pero ahora ya es de noche, por lo que puede ser la tarde de mañana». Andrea insiste: «Turguéniev dice: “La muerte posó su mirada sobre mí”». Jep: «Andrea, no te tomes tan en serio a esos escritores». Andrea: «Entonces, si no me tomo en serio a Proust, ¿a quién debo hacerle caso?». Jep: «No hay que tomarse en serio a nadie excepto a la carta del restaurante. Las cosas son muy complicadas como para que un solo individuo las comprenda». Andrea: «Que tú no las entiendas no significa que nadie pueda entenderlas». Andrea es un enfermo mental y su enfermedad se la ha causado la sociedad en la que vive. Es el reverso de Jep: una persona consciente, sensible, racional e incapaz de sobrevivir en un mundo deshumanizado. Andrea se suicida, pero en realidad sufre un asesinato social. Sólo los «locos» como Andrea parecen cuerdos en esta película, pero nadie les hace caso. Andrea es como Casandra,

un profeta que saca a la luz los males de esta civilización en su ocaso, pero nadie le hace caso.

Desde su cinismo, su escepticismo y su nihilismo, Jep prefiere sobrevivir y apurar el poco tiempo que aún le queda. No es un valiente, sino un cobarde. Y él lo sabe, lo asume, lo reitera y se vanagloria de esta condición deshonrosa en un mundo sin honra. «El descubrimiento más notable que hice, a los pocos días de cumplir los sesenta y cinco años, es que ya no podía perder el tiempo en cosas que no me apetecía hacer. Cuando llegué a Roma a los veintiséis, me precipité demasiado rápido, apenas sin darme cuenta, en lo que se podría llamar “la vorágine de la mundanidad”. Pero yo no quería ser un simple mundano. Quería ser el rey de la mundanidad. Y, desde luego, lo conseguí. Yo no sólo quería asistir a las fiestas. Quería poder tener el poder de aguarlas, de hacerlas fracasar.» Jep, el rey de la frivolidad, el rey de la nada, en medio de un mundo cada vez más insensato.

Las críticas a la cultura contemporánea del director de *La gran belleza*, Paolo Sorrentino (coguionista junto con Umberto Contarello), están reflejadas en la performance de la artista comunista que estrella su cabeza contra las piedras del acueducto. La cultura no salva, y tampoco da la felicidad, como antes se pensaba. La felicidad sólo la da el «médico» del bótox, que cobra sumas ingentes a la gente por engañarla en el retraso de su vejez. Es el nuevo Papa, pues tampoco la religión ofrece soluciones a la desesperación del ser humano. Las niñas que en *La dolce vita* eran testigos de la aparición de la virgen, ahora son artistas de acción cuyos estúpidos cuadros valen millones de dólares.

El cardenal Bellucci y la Santa (una especie de madre Teresa de Calcuta) tampoco dan muchas alternativas más allá de la fe. Pero la fe, como Roma, como los habitantes de Roma, está fatigada, agotada. ¿La religión puede resolver hoy las inquietudes existenciales del hombre? Para Jep, no. Incluso la Santa lleva consigo a un jefe de gabinete y a un equipo de marketing. «Me he casado con la pobreza. La pobreza no se cuenta, se vive», responde cuando la requieren en vano para hacerle una entrevista. La Santa le pregunta a Jep por qué no ha seguido escribiendo novelas. Y él le contesta que estaba buscando la gran belleza, pero que no la encontró. La Santa: «Yo sólo como raíces, porque

las raíces son importantes». Pascal decía que la fe es diferente de la prueba, que ésta es humana y aquélla es un don de Dios. El también filósofo francés Jean-Luc Nancy escribe que la fe no es creencia, sino confianza en el sentido más fuerte. Una confianza que, en última instancia, no puede explicarse o justificarse. Y, sin embargo, cualquier confianza está justificada de alguna manera, porque de lo contrario no habría razón para tener confianza en una cosa y no en otra. La fe es porfiar en una seguridad que no tiene nada de segura. Fe, esperanza, ¿acaso la ilusión de los ignorantes? Y Jep no es ignorante, desde luego. No es feliz porque es consciente de la inutilidad de su vida. Tiene talento pero lo ha desperdiciado. En *De lo sublime*, Longino escribe que la perdición de los talentos actuales se debe a la superficialidad en que pasamos la vida. ¡Cómo suena nuevo todo lo dicho hace siglos! ¿Quizás Roma es siempre la misma?

Ni la cultura, ni la política, ni la religión, ni el amor son ya capaces de salvar al mundo o, al menos, a Jep Gambardella. Todo es decadencia, todo es ocaso. Quizás sólo se salvará Roma, como siempre se ha salvado en los tres mil años de su existencia. Y tampoco la literatura salva. «Soy escritor y, créeme, cuando escribimos damos rienda suelta a las fantasías, imaginaciones y mentiras», le dice Jep a un viudo desconsolado. Y éste le confiesa que su mujer sólo lo quiso a él. Lo sabe porque leyó su diario. Y aun así le promete amor eterno y póstumo. En el siguiente encuentro de ambos «viudos», el auténtico ha roto ese diario y ha encontrado el amor en una joven.

Jep atiende a lo que Platón escribe en *La República*: «Aquellos que no tienen noticia de sabiduría ni virtud, pero están entregados a los banquetes y parecidos placeres, parece que son atraídos hacia abajo y así vagan el resto de sus vidas». Jep tiene noticia de la sabiduría y de la virtud, pero es un descreído, un nihilista, y además se recrea en ese vagar. En una de las cenas, en un restaurante de moda en Roma, Ramona se asombra de la cantidad de gente que le conoce. Y le comenta que debe de ser maravilloso tener tantos amigos. «Es una garantía de infelicidad», le responde Jep. «*O, philoi, oudeís philos*» («¡Oh, amigos, no hay amigos!»), parece ser que dijo Aristóteles. Y Cicerón escribió que quien tiene muchos amigos no tiene ninguno. Jep no acusa a la gente de haberlo decepcionado, sino que, por el contrario, ha sido

él quien lo hace permanentemente. Entre esa gente que él frecuenta, hay militantes comunistas, como es el caso de Stefania. Y esta «escritora» discute con la directora de la revista en la que trabaja Jep sobre el compromiso político. La directora le pregunta si ella piensa que un novelista comprometido tiene ventaja, una especie de salvoconducto, en comparación con un novelista que escribe, por ejemplo, sobre sentimientos. El conflicto dialéctico entre Stefania y Jep se resuelve con el descubrimiento de su verdadera vida: mala escritora (aunque él reconoce que su novelita de juventud fue también algo irrelevante), mala militante, mala esposa, mala madre y mala ciudadana. «Cuántas certezas tienes, Stefania. No sé si envidiarte o tenerte asco. No te llevamos la contraria porque te queremos y no queremos ponerte en un aprieto. Pero todos esos alardes sobre ti misma e hirientes para los demás sólo esconden tu fragilidad, tu malestar y, sobre todo, una serie de mentiras. Nosotros te queremos, te conocemos y conocemos nuestras propias mentiras y precisamente por eso, a diferencia de ti, nosotros hablamos de tonterías y cotilleos porque no queremos regodearnos en nuestra mezquindad», le dice Jep. Stefania, madre y mujer, militante comunista y escritora, una vida destrozada como la de todos los que presencian esta discusión. Todos al borde de la desesperación, todos náufragos. Romano, quizás el más amigo de Jep, se va a despedir de él. Después de cuarenta años de vivir en Roma, ya no puede más. Y vuelve a su pueblo. Lo único que le queda es la nostalgia por la juventud, como le pasará a Jep, recordando los tiempos de los primeros amores y de las ilusiones. «¿Qué tenéis contra la nostalgia? Es la única distracción que nos queda a quienes no tenemos fe en el futuro», le dice Romano. Y Jep sabe que ésta es la única verdad que existe. Sin fe, sin amor, sin ilusiones, ¿cómo se puede vivir? Malviviendo espiritualmente, aunque se disponga de recursos materiales. Entre la frivolidad y el olvido, entre la desesperación y la sordidez, el único valor que este personaje desprende es la vergüenza de sí mismo. ¿Será o es suficiente? Starobinski inscribe la búsqueda de la felicidad como una de las características fundamentales del creador, incluso cuando él no la consiga. Pero Jep hace mucho que dejó de buscarla, hace mucho que dejó de ser un escritor. Ahora es sólo un personaje.

92. EL AMOR ES PACIENTE EN LA ESPERA— ¿El arte puede ser una sublimación del amor o el amor es fruto del arte? En *La mejor oferta*, de Giuseppe Tornatore, Virgil Oldman (Geoffrey Rush) es un sesentón soltero, culto, solitario, trabajador maniático, experto en arte y famoso subastador internacional, un detector de falsificaciones pictóricas y coleccionista de retratos de mujeres de todas las épocas, escuelas, estilos y autores diversos, en su mayor parte firmas reconocidas de gran valor y otras interesantes aunque menos famosas. Este museo mediano lo tiene alojado, para su uso exclusivo, en una sala blindada de su bellísima casa. Para hacerse con estas joyas ha contado con la colaboración de Billy Whistler (Donald Sutherland), un personaje en las antípodas de Virgil: fracasado en todo, viejo pintor desconocido, falsificador cuando es menester y «amigo fiel» hasta que se demuestre lo contrario. Virgil también tenía unas ideas muy personales en lo tocante a las falsificaciones: «Hay que entender una falsificación, amarla, de algún modo, como si fuera original. El arte del falsificador es un arte como cualquier otro, porque toda falsificación esconde algo auténtico, porque en la copia, el falsificador siempre cae en la tentación de poner algo propio que ineluctablemente acaba delatándolo, porque revela su propia sensibilidad expresiva».

Virgil siente por las mujeres una adoración enfermiza, pero también ha sido muy temeroso de ellas. Las desea, las admira y las quiere, pero se considera incapacitado para comprenderlas. Y su trabajo le sirve como antídoto y como medicina para cubrir su enorme vacío. Durante un trabajo rutinario, accede a un palacio del que su dueña quiere desprenderse. En primer lugar de los objetos de valor para, poner luego el inmueble en venta. Es el resultado de la herencia que le han dejado sus padres, recientemente fallecidos. La vendedora es una mujer joven. Y Virgil se da cuenta por su voz, ya que no se deja ver porque no puede soportar la cercanía de las personas. Es agorafóbica. La misteriosa mujer, que se llama Claire (Sylvia Hoeks), vive alejada del mundo, huérfana e indefensa.

Y Virgil, a pesar de su hercúlea fuerza de voluntad, comienza a ceder terreno ante ese enigma ¡adorable! Entra en una especie de sueño feliz tratando

de imaginarse a aquella joven cuya voz atraviesa los muros del salón. Sueña, se despierta y languidece ante unos pensamientos que cada vez se le hacen más felices. Virgil se imagina de Claire lo que los griegos denominaban *charis*: el brillo de los ojos, la belleza luminosa del cuerpo, el resplandor del ser deseable e incluso, como en la *charis* antigua, la esperanza de que el objeto amado se entregue a su deseo. Virgil ha caído en la trampa, se está enamorando de una mujer a quien nunca ha visto y la ama precisamente porque es imposible verla. ¿Cómo conquistar aquel enigma, aquel misterio, aquella mujer que teme al mundo y, por lo tanto, también a él? ¿Cómo se sentirán esas doscientas setenta y nueve mujeres retratadas que cuelgan de los muros de su casa? ¡Muchas mujeres para ser traicionadas sin venganza!

Virgil tiende trampas para encontrar el tesoro, trampas intelectuales, retóricas, galantes y económicas. Le cuesta trabajo vencer su propia timidez, pero nada se opone jamás a la decisión de encontrar al otro si éste ha sido identificado como el objeto amoroso. ¿Verdadero o falso? En su pasión, Virgil se olvida de su especial destreza para detectar las falsificaciones a primera vista. El amor está aquí, lo ha encontrado después de tantos años y no va a dejarlo escapar. En lugar de quedarse enamorado del enigma, en un terreno seguro y sin riesgos, decide desentrañarlo, con lo que corre un riesgo seguro al desvelarlo. ¿Por qué desea a ese fantasma? ¿Por qué lo desea perdurablemente, lánguidamente? ¿Por qué desea el todo en lugar de sólo la voz impoluta, celestial y sin mácula? ¿Qué es lo que ese cuerpo amado, antes de ser visto, tiene vocación de fetiche para él? ¿Por qué quiere tocar todos los pliegues de su cuerpo y decir, cara a cara, con temblor, el nombre del deseo? ¿No es suficiente una voz, el sonido de una voz, la música de las palabras sin contenido, el poder de seducción? ¿Fracasan las palabras ante la imagen? El lenguaje entre Claire y Virgil se ha fatigado y se ha consumado a sí mismo: «Lo que clausura así el lenguaje amoroso es aquello mismo que lo ha instituido: la fascinación. Puesto que describir la fascinación no puede jamás exceder este enunciado: “estoy fascinado”. Habiendo alcanzado el fin del lenguaje, allí donde éste no puede sino repetir su *última palabra*, a la manera de un disco rayado, me embriago con su afirmación: ¿la tautología no es este estado inaudito en que se reencuentran, mezclados todos los valores, el final

glorioso de la operación lógica, lo obscuro de la necesidad y la explosión del sí nietzscheano?» (*Fragments...*, Barthes).

A Virgil no le resultan suficientes esos cientos de retratos de mujeres que tiene a su entera disposición. A Virgil no le basta la voz de Claire. Se dispone a asaltar el castillo. Y lo hace, tiene éxito y consigue su presa. Finalmente le acaricia la cara, y es la primera vez que toca la piel de una mujer, y además con las manos desnudas. Los doscientos setenta y nueve retratos no tenían piel, eran ásperos en su tacto, muchos ni siquiera se hubieran dejado tocar. Claire baja del marco de su propio retrato, toma forma, sale a la luz, se materializa. Pero Virgil pagará su conversión en taumaturgo. Y también su extroversión, su vuelta hacia ella. Sin experiencia alguna, Virgil se sitúa en el amor límite y tiende al olvido de sí (deja de comprar retratos, se preocupa menos de su trabajo) y a una especie de perdición estática y de anestesia interior. La consumación del amor con Claire lo colma. La falsificación ha sido tan perfecta que, esta vez, lo ha engañado. En realidad, él se ha dejado engañar por esa belleza, viniera de donde viniera. Pues Claire, de la misma manera que el conjunto de los otros retratos, es un regalo que se hace a sí mismo. Lo ha elegido dentro de la mayor excitación. Y lo toca y lo acaricia. Pero ese regalo está vivo, está envenenado. Pero el veneno es también una esencia amorosa. Como comenta Massimo Recalcati en su libro *Ya no es como antes*: «Virgil lleva ya en su propio nombre un ideal de pureza y de incontaminación que preserva el ser del sujeto. El guante como forma de no contacto, de mediación artificial, de esquivar ante el encuentro con las manos del Otro, y los retratos de rostros femeninos, que llenan una sala secreta de su casa a la que le está prohibido el acceso a cualquier persona, realizan la fantasía de entrar en contacto con el Otro sexo sin llegar a tenerlo jamás, sin exponerse jamás al riesgo que conlleva».

¿Cómo terminar un amor? ¿Cómo termina, entonces? Nadie, salvo los otros, sabe nunca nada de eso. Y los otros, algunos de los cuales son los amigos y más estrechos colaboradores de Virgil, son los que le han preparado esa trampa. Y Claire conoce todas las llaves, todos los lugares prohibidos de su amante, que será atacado, robado y, lo que es todavía peor, humillado. Vencido y humillado por un grupo de fracasados. Entre otros, las trescientas



setenta y nueve mujeres. Porque la venganza la preparan entre todos. En una de las últimas conversaciones entre ambos, Virgil le dice a Claire que ha amado a todas aquellas mujeres y que todas lo amaban a él, y que, además, «me han enseñado a esperarte». Un amante espera, pues la espera es una condición fundamental para amar. Nadie que desespere ama. Virgil lo ha perdido todo, él lo hubiera entregado todo por ese amor, pero se lo han arrebatado violentamente. Pero el amor ni siquiera se lo han robado, dado que nunca existió por la otra parte. ¿Renunciará a él? ¡Seguramente no! Ya que, a pesar de todo, es lo único que le queda: la ausencia, el vacío, la huella. El amor que ha terminado se aleja hacia otro mundo como un buque fantasma. Y Virgil es su capitán, el holandés errante. El errabundeo amoroso también es una forma de amar. Si fracasó aquí, quizás obtenga el éxito, a no más tardar, en el más allá.

93. ¿DE QUÉ SIRVE EL AMOR SIN AMANTES?— *Palabras e imágenes*, también traducida como *Lecciones de amor* y cuyo título original es *Words and Pictures*, es la demostración de cómo el cine norteamericano, incluso el más rutinario, ensalza siempre su educación y su cultura. Aquí, el director Fred Schepisi habla de ese amor espiritual a través del amor físico entre una profesora de arte, Dina Delsanto (Juliette Binoche), y un profesor de lengua y literatura, Jack Marcus (Clive Owen). En esta escuela de élite, situada en Nueva Inglaterra, se debatirá un combate entre ambos docentes para imponer la mayor importancia de una disciplina sobre la otra. Finalmente, a través de su amor se darán cuenta que esa lucha es inútil, dado que ambas tienen el mismo valor, son interdependientes y forman parte esencial del todo que es la cultura. Y la pasión que Dina y Jack han transmitido a sus alumnos dejará en ellos una huella imborrable a lo largo de sus vidas.

El profesor de lengua y literatura es un bohemio, un humanista, un poeta que se debate entre la alta inspiración y el plagio, un buen hombre que no ha tenido muy buena suerte en la vida porque, simplemente, no la buscó. La profesora es una pintora reconocida, buena maestra pero dura, y se encuentra en un momento difícil de su vida por la enfermedad degenerativa que le acaban de descubrir. Todo su arte está en sus manos, que le empiezan a

temblar. El profesor Marcus es aún joven, pero ya se encuentra alejado de la generación tecnológica o ultratecnológica de sus jóvenes alumnos, a quienes califica de androides. Él va a llevar a cabo una labor ingente, que esos muchachos y muchachas piensen por sí mismos al margen de los aparatos mecánicos. Y, una vez lo hagan así, saquen a la luz sus emociones y las encaucen con la lectura de obras y de autores. El profesor, que no es ajeno a la sociedad en la que vive, con la que no comparte muchos de sus ideales, también les demuestra que la cultura es algo útil para el individuo. Uno de los primeros autores que cita es John Updike y este fragmento de *La lección*: «Él fue al huerto y se unió a su madre. La golpeó en su estómago y los vi fingir boxear. Encima de ellos, sobre una hebra de alambre atado para brindarle electricidad a nuestro hogar, zanates y estorninos puntuaron pulcramente una oración invisible». Los pájaros sobre las líneas de un pentagrama, la naturaleza dándole pistas simbólicas al ser humano. El profesor se desvive en explicarles esa metáfora, mientras que a los alumnos, en este primer contacto con el profesor, sólo les interesan las notas que hay que obtener para acceder a la universidad. Primera decepción del profesor Marcus, pero ¡ya ha tenido tantas! La profesora Dina, menos transigente, enseña las buenas prácticas artísticas a sus alumnos, a quienes también tiene que fijar su atención. El profesor pretende que ellos sean, además, sus amigos, en cambio Dina tiene claro que ella y sus pupilos no tienen por qué llevarse bien. Y esta misma idea es sobre la que también basa su relación con el resto de profesores. Evidentemente, unos caracteres tan distintos hacen que entre Jack y Dina surja, en principio, una mala relación que se extiende a la de sus materias respectivas. La profesora define el arte como algo más que una destreza creada por el ser humano. Una obra artística (ella se refiere únicamente a las artes plásticas) se desarrolla no sólo con el cerebro, sino también con el corazón. Y razón y emoción, bien mezcladas, dan lugar a la belleza. Pero Dina, en esa lucha inicial contra su oponente y lo que él representa, les dice a sus alumnos que el «problema» está en las palabras. «No confíen en las palabras. Las palabras son mentiras. Las palabras son trampas. Vamos a mirar. Vamos a sentir. Vamos a ver. Vamos a aprender hasta que puedan mostrarme lo que es la belleza.»

Marcus es consciente del papel cada vez menos importante de las humanidades en la enseñanza. Y no porque estas disciplinas no sigan siendo fundamentales para la vida, sino porque están siendo atacadas y sustituidas por otras «aparentemente» más prácticas y más útiles para la vida laboral. «Saben —les comenta Marcus al director del centro (un burócrata que podría dirigir exactamente igual un penal) y a la presidenta del patronato del colegio—, estamos enseñando en la era de los muertos vivientes.» Porque Marcus trata de resucitarlos, de darles vida y, a la vez, ilusión y esperanza, porque eso es la palabra.

Marcus se mete irónicamente con sus alumnos. Les dice que son la generación que tiene los pulgares más ágiles de la historia, que *twitteen* a sus amigos esos ciento cuarenta caracteres, pero ¿qué dicen?: «Se bañaron, vieron algún asqueroso programa de telerrealidad, comieron un yogur. ¿Qué tal si tuvieran que decir algo profundo en sólo tres líneas, en unas diecisiete sílabas?». Se refiere a los haikus y les pone éste como ejemplo de creatividad y pensamiento: «En la mañana, en la tarde, / esperan en Montsushima. / Amor de un sentido». Un *twit* de hace cuatrocientos años. Marcus pregunta a sus alumnos qué significa, y no responde nadie. Esta no respuesta podría ser la del mismo poema, aunque ellos no lo sepan, pues alguien está esperando, esperando todo el día, pero no llegará nadie. Probablemente, la espera de un enamorado. ¿Palabra frente a imagen? Marcus comienza a citar palabras de los fundadores de Estados Unidos y les pregunta a sus alumnos si perdieron la relevancia que siempre habían tenido. De nuevo silencio por asentimiento. Las palabras crearon también el país en que ellos viven y, por tanto, son fundadoras de la patria. Palabras protectoras, ensoñadoras, conductoras, verdaderas, seguras. Jack Marcus vuelve a hacer uso de las palabras de otro gran autor británico, Ian McEwan: «El secreto fundamental del cerebro será desvelado algún día. Pero incluso cuando lo haya sido, la maravilla permanecerá. Que cosas tan sólo húmedas puedan hacer este brillante cinema interno del pensamiento, de la vista, el sonido y el tacto, ¿podría alguna vez explicarse cómo la materia se vuelve consciente». Y les habla a sus alumnos de las palabras y las califica de dioses, de pequeños dioses, cada una de ellas. Dina, por el contrario, sigue en su defensa de la imagen. Todo se va a

dilucidar en un concurso que han titulado «Palabras contra imágenes». Y en este torneo serán los mismos alumnos quienes hagan ver a los dos profesores la inutilidad de esta pelea, que sólo debilita a las humanidades. La cultura es una, pero la manera de entender el mundo y explicarlo, mediante las diferentes representaciones genéricas, es múltiple. Dina dice en su discurso: «Si pudiéramos entendernos los unos a los otros, entonces no habría necesidad de arte. De hecho, todos seríamos artistas, porque todos seríamos como uno». Uno. Desde las diferencias inevitables del estilo de cada artista o escritor, pero no en guerra. Los alumnos del profesor Marcus citan a Emily Dickinson: «No hay fragata que nos lleve a tierras más lejanas que un libro», Iván Turguéniev: «Una imagen muestra de un vistazo lo que le toma decenas de páginas a un libro para exponerlo» y Lewis Carroll: «¿De qué sirve un libro, pensó Alicia, sin imágenes?». Y entre estos escritores cuelan la opinión de un gran pintor como Edgar Degas: «Una imagen es algo que requiere tanta bellaquería, ilusionismo y engaño como la perpetración de un crimen».

El clima de complicidad entre ambos grupos de alumnos se traspasa a los profesores. Y el de lengua y literatura ensalza la obra artística de su compañera, diciendo que contemplarla lo traslada de aquí al más allá, lo mismo que cuando John Updike vio a los pájaros reposando al azar en un cable y los llamó «puntuación» para una oración invisible. El profesor hace otras citas de Jeanette Winterson, Joyce... y dice que cada artista se apropia del mundo y lo eleva. Y al hacerlo, nos eleva, nos da una vista más amplia. «El arte es el medio de individualismo más intenso que el mundo haya conocido jamás», dijo Oscar Wilde. Y un contemporáneo suyo, aunque no irlandés sino francés, Proust, añadió que sólo a través del arte podemos salir de nosotros mismos y conocer la perspectiva ajena del universo. ¡Qué más da que se haga mediante palabras o mediante imágenes!

Todo vuelve a su cauce. Los alumnos entendieron que era una torpe disputa, y también los profesores, unidos ya por la pasión personal. Cuando la cultura, al menos como la hemos entendido hasta ahora, está en peligro de sobrevivencia, ponerse a discutir sobre las primacías de unos géneros sobre otros parece absurdo, torpe e inútil.

94. CUANDO SE COMBATE CONTRA EL AMOR— En el *Diccionario filosófico*, Voltaire escribe que la mayor parte de los animales que se aparean no saborean el placer más que por un solo sentido, y que cuando satisfacen su apetito, todo se apaga: «Ningún animal, excepto tú, conoce los besos; todo tu cuerpo es sensible, tus labios, sobre todo, gozan de una voluptuosidad a la que nada cansa, y ese placer sólo pertenece a tu especie; finalmente tú puedes entregarte al amor en cualquier tiempo, y los animales tienen el tiempo señalado. Si reflexionas sobre estos hechos, dirás con el conde Rochester: “el amor, en un país de ateos, haría adorar a la Divinidad”». Joe, la protagonista de *Nymphomaniac*, del director Lars von Trier, se conduce más como un animal que como una persona. Y satisface estérilmente su apetito sexual sin dirección alguna, sólo por el mero hecho de combatir el amor. Joe le confiesa a su salvador que contra lo que se rebela es contra el sentimiento amoroso: «Estábamos decididas a luchar contra una sociedad obsesionada por el amor». Y ha desarrollado un terrible camino vital que la ha conducido cerca de la muerte. Tirada en una calle, después de ser maltratada por la muchacha a la que adoptó y por su exmarido, es recogida, afortunadamente, por un vecino. Este hombre mayor se encarga de curarla y de cuidarla pero también, sobre todo, de escuchar el relato de su vida. Este hombre solitario no sólo trata de curar su físico magullado, sino igualmente su espíritu con comentarios acertados y buenas palabras.

Joe no le oculta a su benefactor que es mala. Lo previene. Pero ese hombre la perdona desde el primer momento, no tiene otra cosa que hacer, su vida está al límite de su existencia. Y la escucha con devoción. Por primera vez en su vida, Joe encuentra a un ser humano que la respeta. Y sus aventuras se inician con su empeño y el de una amiga por deshacerse de la virginidad. Eligen un tren y allí dan rienda suelta a sus instintos por primera vez. Aunque ya la había iniciado previamente Jérôme, un muchacho del barrio. Años después ambos volverán a reencontrarse y acabarán casándose y teniendo un hijo.

Joe y sus amigas crean una especie de congregación o de asociación para el sexo sin amor. Redactan un decálogo y la cohesión del grupo se mantiene durante algún tiempo. Pero luego llegan las discusiones. Porque el amor es, al

menos, tan poderoso como el sexo. La amiga más cercana a Joe le acaba confesando que el ingrediente secreto del sexo es el amor. Y esa declaración condena a Joe a una carrera desenfrenada en solitario. «Para mí, el amor era el deseo con un añadido de celos. Cualquiera otra cosa era una estupidez. Por cada cien crímenes que se cometen en nombre del amor, sólo uno se comete en nombre del sexo», le dice a su paciente interlocutor.

Esta muchacha pertenece a una buena familia. Su padre es médico y ella misma intentó serlo. El samaritano recién conocido le hace ver que el amor es ciego y Joe le responde exaltada (incluso en el estado dolorido en el que se encuentra): «¡No! ¡No! Peor que eso. El amor distorsiona las cosas. O peor aún. El amor es algo que uno nunca ha pedido. Yo pedía, incluso exigía, el erotismo de los hombres. Pero no ese amor idiota. Me humillaba el amor y toda la falsedad que lleva aparejado. El erotismo sólo implica un sí. El amor apela a los instintos más bajos y los envuelve en mentiras. ¿Por qué se dice sí cuando es no, y viceversa? Me avergüenzo de lo que me convertí. No podía controlarlo». Y Joe y Jérôme parecen convivir en buena armonía durante un primer reencuentro que acaba con una traición: él se casa con su secretaria.

Joe da rienda suelta de nuevo a su cuerpo. Solteros o casados que se enamoran y están dispuestos a dejar a su familia por irse a vivir con ella. El capítulo tercero incluye una de las historias más tragicómicas del film. La mujer de uno de sus amantes casados se presenta en su casa con los tres hijos y la bronca es inmensa. La madre-mujer despechada les enseña a sus vástagos la casa del pecado paterno, con una insistencia especial en el dormitorio y la cama donde se consume la lujuria. Badiou nos recuerda que el amor es siempre la posibilidad de asistir al nacimiento del mundo, que «uno y otro se dan sentido». Y Joe sólo provoca su destrucción, su aniquilamiento. En torno a ella no se mueve nada bueno, ni que lo busque.

El viejo enfermero que la cuida y la escucha le comenta que algunas personas culpan al adicto, mientras que otras sienten compasión por él. Porque Joe es intelectualmente adicta al sexo. Y lo necesita como un hábito. Sus experiencias sexuales provocan la destrucción a su alrededor y allá donde va lo destroza todo. Con el tiempo se acabará destruyendo incluso a sí misma. Y el viejo misántropo que apenas sale al mundo, y mucho menos por donde se

mueve Joe, le comenta que a veces la adicción conduce a la ausencia de empatía: «No se lucha contra un león mientras se cuida a un niño». Y Joe le contesta que, para ella, la ninfomanía equivalía a la insensibilidad. Entonces el viejo comprende que, a pesar de estar con todos aquellos hombres, se sentía sola, tremendamente sola. Uno es como su amor, quien no ama ni desea (el amor) en absoluto, en rigor no es nadie. Y san Agustín nos dice que quien sabe cómo amarse a sí mismo, ama a Dios. Pero quien no ama a Dios, aunque se ame a sí mismo o tal como la naturaleza le obliga, es mejor decir que se odia, pues se conduce como un adversario de sí mismo. Joe desconoce cualquier referencia moral y, en realidad, se odia a sí mismo sin saberlo. Más adelante nos daremos cuenta de ello.

El capítulo VI, «Delirio», muestra la tremenda muerte de su padre, un hombre comprensivo y referencial para Joe, en un hospital. La madre y esposa se negará a ir a la clínica por el miedo que le produce ese lugar. Y Joe en medio de los egoísmos de cada uno. El padre lo entiende todo, lo comprende todo, no se queja y conoce la muerte muy de cerca, pues ha asistido como médico a infinidad de ellas. Además, es un epicúreo; cuando llegue la muerte, él ya no estará en el mundo y, por tanto, le será ajeno. En una de sus pocas muestras de afecto y sensibilidad, Joe cuidará con ternura del progenitor, que va perdiendo la conciencia poco a poco. Y llevará un ramo de flores de fresno a la cama del moribundo. Nostalgia de los paseos que daba con él por el bosque cuando era joven. Sin embargo, Joe no da tregua a su voluptuosidad, sino que, por el contrario, se ofrece al personal del hospital en lugares tan necrofilicos como excitantes para ella. Joe no se oculta bajo otras palabras, y ella misma se autocalifica como ninfómana, una mujer insaciable, por lo que necesita acostarse permanentemente con muchos hombres. Y la suma de todos ellos conduce a la sensación de tener a un solo amante. Porque para Joe todos los hombres son un único amante.

En el capítulo V, «La escuela del pequeño órgano», se reencuentra con Jerôme, que se acaba de separar. De nuevo la oportunidad de rehacer su vida con su antiguo violador consentido y amante. Pero, por primera vez, quizás por la reiteración del coito con la misma persona, Joe pierde todo su interés por el sexo y no siente nada, y quizás el aburrimiento la conduce a ese estado de

ánimo. Así se acaba la primera parte del film.

En la segunda, Joe le comenta a su salvador que se imagine, por un momento, si él hubiera perdido toda la pasión por la lectura y los libros. Él le responde que no sería capaz de imaginárselo. Y el viejo, que se considera asexual, le confiesa que nunca ha mantenido ninguna relación con hombre ni con mujer: «Por eso soy un buen oyente de tu historia, ya que no tengo ideas preconcebidas o preferencias. En realidad, soy el mejor juez al que puedes entregar tu historia. Y, para mí, decidir si eres o no eres una persona mala o buena no me plantea ningún problema. Pues no te miro a través de un cristal tintado por la sexualidad o la experiencia sexual. Soy virgen. Soy un inocente». Entonces la cámara se fija en un icono bizantino de la virgen que cuelga de la pared de la estancia donde reposa la muchacha maltratada. Con Jérôme, a pesar de la inapetencia en la que cayó, llevó una vida doméstica apacible. Y se queda embarazada sin ningún sentimiento materno. Porque Joe cree que con el hijo se siente descubierta. A él tendrá que darle explicaciones, cosa que no ha hecho con ningún otro hombre. La sexualidad perdida le vuelve poco a poco y llega a un acuerdo con Jérôme para compartirla con otros hombres. Así lo hace, pero no le resulta suficiente. Y entonces es cuando recurre a un «maestro» sádico, una especie de consulta a la que acuden otras muchas mujeres de mediana edad para «relajarse». Y somete a su cuerpo al dolor más intenso a través de castigos violentísimos, como azotes o puñetazos. Habiendo tanto dolor en el mundo, ella tiene que buscarlo y pagar por él. La humillación como placer erótico máximo, el dolor físico como erotismo sadomasoquista. Joe se castiga, se pervierte y abandona a su familia. Y Jérôme, tan consentidor y tan cómplice, llega a temer por ella. El amor busca una ausencia total de temor, pero cuando no lo hay el temor penetra en el otro. El marido le dice que si sigue por ese camino su hijo y él se irán y no los volverá a ver. Y así es. Ella arremete constantemente contra el amor y contra los sentimientos porque afirma que son falsos, que el amor no existe. Ambos se dan cuenta de que no podrían limitar sus vidas por un niño y lo acaban dando en acogida.

Joe se precipita por el abismo. En el trabajo, la directora le exige que visite a un psicólogo y ella se niega, pues acusa a estos profesionales de ser



una policía moral. Y se reafirma —cueste lo que cueste— en el camino de la lujuria. Su nueva profesión se desarrolla en los bajos fondos. Utilizando muchas de las torturas aprendidas, se dedica al cobro de morosos. Y una de esas visitas profesionales se la hace a su exmarido. Al verlo de lejos, pues ella no actúa, dice que sintió un sentimiento de amor, un sentimiento culpable para quien siempre lo ha rechazado. Y la nueva visita al exfamiliar moroso se la encarga a su hija adoptiva, que heredará su negocio. Los descubre haciendo el amor y decide vengarse de ellos, pero son ellos quienes le dan una paliza en la calle.

La historia parece haber concluido. Joe le da las gracias a su salvador y quizás su primer amigo. Y reconoce que prefiere haber sufrido esos graves golpes a haber cometido un asesinato. Luego se echa a dormir. Y el único justo que ha encontrado en su vida regresa un instante después a la habitación, le levanta la ropa que la tapa, ve su cuerpo desnudo y pretende penetrarla impotentemente desde atrás. Ella se despierta sobresaltada, sorprendida y desesperada, coge la pistola que no fue capaz de utilizar antes y lo mata.

El anciano le hizo una promesa de amor o de contraamor, que nunca la pretendería porque era asexual, pero esas promesas por lo general no se cumplen, ya que nadie garantiza la verdad absoluta del amor (o quizás, en este caso, del deseo mostrado). Jacques Derrida dice que ese juramento o pacto (como en este caso) implica inevitablemente el perjurio. De nuevo el estorbo fálico que ofusca la vida de los hombres, incluso la de los más pacíficos, como este apacible señor, haciéndolos más sensibles que las mujeres al valor narcisista del prestigio de su imagen. El estorbo fálico lacaniano, a pesar de que se encuentra supuestamente inmovilizado e inútil. Pero la voluntad está ajena y la voluntad aprende. Final terrible, sin piedad, como en las novelas del XIX, donde se busca perderse y se pierde todo, incluso la vida, aquello que menos estima Joe. No hay sexo sin amor, ni amor sin sexo. O, al menos, el sexo sin amor no se puede convertir en el fin de la vida. El amor es una ficción que ayuda a vivir y el sexo es una realidad que nos conduce, él solo, a una solidaridad infinita. Huimos de la animalidad, ¿a qué nos conduce volver a ella? Pero sí a Joe, consumida por sí misma, aislada, condenada y humillada. Como decía Simone Weil en su ensayo *La pesanteur et la grâce*, nada de lo

que existe es absolutamente digno de amor, por tanto, hay que amar aquello que no existe. Pero, al fin y al cabo, amar.

95. CUANDO EL AMOR NO NOS AYUDA A ELEGIR— Cuando los años pasan y los protagonistas han desaparecido, las casas adquieren una importancia relativa, pues el tiempo aminora siempre tanto los sufrimientos como las alegrías. Esta historia filmada por Yoji Yamada, *La casa del tejado rojo*, transcurre en los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial en Japón. A Tokio llega a servir una joven muchacha que viene desde un pueblo lejano. Y finalmente se queda en casa de un joven matrimonio que tiene un hijo pequeño. El esposo es un alto directivo de una empresa de juguetes. Todo transcurre de una manera normal en esa bellísima casa de techo rojo, en la ladera de una colina, hasta que la señora Hirai (que según su amiga más íntima siempre tuvo mucho éxito entre sus compañeros en la universidad) conoce a un joven diseñador de la empresa de su esposo. Y asiste muchas veces a su casa, a las reuniones de trabajo. Todos se empeñan en que ese joven con mucho futuro se case con otra joven como él, de buena familia, y así también pueda ayudar económicamente a la empresa. Pero Itakura se negará permanentemente a semejante intromisión en su vida personal. Entonces el señor Hirai le encarga a su esposa la dura tarea de convencerlo. Y de esas idas y venidas suyas nace una amistad intensa que nunca sabemos, a ciencia cierta, hasta qué punto llega.

Taki, la criada fidelísima, un día se da cuenta, al regresar la señora, que lleva el kimono mal puesto, algo totalmente inusual. Es decir, se lo tuvo que quitar y se lo volvió a poner mal. Eso la hace desconfiar. Pero, aunque no puede evitar que algunos vecinos del joven comiencen a cuchichear, protege esos supuestos amores. ¿Taki también está enamorada de Itakura? Seguramente sí y en silencio. Ninguno de los tres, cada uno a su manera, ve la forma de poner fin a ese amor imposible, irrealizable, cuyo descubrimiento arruinaría sus vidas. E Itakura, a pesar de haberse librado de ir a la guerra por encontrarse enfermo, decide incorporarse voluntariamente. En la última visita que les hace a las dos mujeres antes de partir hacia el frente, les comenta que se va a luchar por ellas, por defenderlas frente al enemigo. No existe en

Itakura otra muestra de patriotismo. Todos temen por su vida y la señora Hirai la primera. Y se viste para ir a verlo y convencerle de que no lo haga, pero Taki le pide que no se comprometa, que le escriba una carta y que ella se la llevará y se la entregará en mano. ¿Taki nunca la entregó? ¿O cuando llegó ya había partido? El caso es que la señora Hirai nunca recibió la visita que le demandaba desesperadamente a Itakura. Y la amante perdió las ganas de vivir y languideció. La guerra continuó durante varios largos años y la grave crisis económica que produjo hizo que esa familia burguesa prescindiera de Taki, que tuvo que volver a su pueblo. Y este desagradable acontecimiento la salvó, pues la casa fue bombardeada por la aviación americana, se incendió y desapareció. Los dueños se habían escondido en un refugio en el jardín y perecieron abrazados. Itakura regresó del frente y se convirtió en un pintor famoso. Y Taki siempre conservó aquella carta sin abrir. Cuando muere, sus familiares (su joven sobrino) se la encuentran desmontando la casa. Y entonces comienzan las pesquisas que dan lugar a la reconstrucción de toda la historia.

Itakura muere por esas mismas fechas y el sobrino de Taki y su novia visitan un museo donde se guarda su valiosa memoria artística. Taki e Itakura jamás volvieron a verse, ni mucho menos se casaron. ¿Hubo de verdad algo entre ellos? El único sobreviviente de aquellos tiempos es el hijo de los Hirai. Y Takeshi (el heredero de la criada) también va a verlo acompañado de su novia. Aquel niño se encuentra ahora impedido en una silla de ruedas y vive junto al mar, junto a cuya orilla pasean los tres.

No se sorprende de que su madre pudiera tener un amante, pues a esas alturas de su vida ya nada lo sorprende, aunque recuerda que Taki e Itakura lo llevaban muchas veces a la playa y notaba que estaban hechos el uno para el otro, que se entendían muy bien. Más dudas todavía. ¡Qué más da! En medio de una guerra hubo gente que se amó en silencio y evitó hacer daño a los demás. Y el destino luego lo arregló todo. El matrimonio muerto, abrazados como dos grandes amantes. El pintor sobreviviente de la contienda y con su honor salvado. La criada cómplice y quizás amante de esos amores. Todos ya muertos. Cualquiera de los sobrevivientes puede imaginarse la historia según le convenga, pero quizás no existe sólo una historia sino dos o tres distintas.

Hijo, sobrino y novia abren la carta que había permanecido cerrada durante más de medio siglo. Sólo decía que quería encontrarse con él y que necesitaba hablarle: «¡Por favor, ven a verme después de comer, alrededor de la una. Necesito verte. Necesito verte desesperadamente!». Taki no la entregó y ni siquiera la abrió, porque de no haberlo encontrado se lo habría comunicado a su señora. Taki quería evitar el escándalo, posponerlo hasta que el destino tomase una decisión sobre Itakura. Y el destino la tomó sobre el matrimonio Hirai. Destruyó su casa, destruyó su rastro y destruyó su pecado. Los esposos Hirai aparecieron muertos enlazados. ¡Qué gran ejemplo! Taki guardó la carta sin abrirla durante toda su vida y permaneció célibe. En realidad, basó el sentido de su existencia en ese objeto, en ese tesoro. ¿Conoció Itakura la desgracia de su amante al retornar de la guerra? En el museo se conserva un cuadro, pintado por él de memoria, de la casa con el techo rojo. Y esa imagen es lo único que sobrevivió de verdad de aquellos tiempos. En realidad, de lo que estaba enamorado Itakura era de la casa del tejado rojo. Sí, de la casa, de su arquitectura, y sobre todo de quienes la habitaban: de aquella paz, de aquel orden, de aquella belleza. Itakura amaba a aquella familia. Itakura estaba enamorado de un tiempo y de una época que consideraba feliz. La guerra la destruyó y destruyó todas sus vidas, incluso de los que sobrevivieron.

96. EL AMOR PERDONA PERO NO OLVIDA— «¿Cómo sería si los seres humanos no manifestasen su dolor (no gimiesen, no contrajesen el rostro, etc.)? Entonces no se le podría enseñar a un niño el uso de la expresión "dolor de muelas"...», reflexiona Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas* (257). Nombrar el dolor a través de una manifestación física. En el mes de junio del año 1945, Nelly regresa a Berlín con la cara deformada. La acompaña Lene, de la Agencia Judía, una amiga suya desde antes de la guerra. Y poco tiempo después la operan para devolverle un rostro mejor, pero que no es el suyo, ya que aquél lo perdió en Auschwitz. Recuperado el aspecto físico, Nelly Lenz (Nina Hoss) se empeña en recuperar también su pasado y afrontar el futuro, como si no hubiera acontecido el horror que ella misma padeció. Y en contra de las opiniones de Lene (que acaba suicidándose) busca el rastro de su marido, Johannes. Ella es judía y él ario. En este tipo de matrimonio, en principio los judíos estaban protegidos, pero el nazismo los obligaba a separarse y así uno de ellos perdía la inmunidad.

Nelly va en busca de su marido y lo encuentra en un cabaret que se llama Phoenix, que es también el título de la película de Christian Petzold. Su cónyuge, que es el músico que la acompañaba al piano cuando ella cantaba y era famosa, se ha convertido en un matón de lo peor. Nelly lo reconoce, pero a él no le sucede lo mismo. La detiene, la utiliza, la esconde y le propone el más turbio de los negocios: hacerse pasar por quien ella misma es para cobrar las indemnizaciones de guerra. Nelly lo amó tanto, y aún lo ama, que cree que podrá cambiarlo. Pero nadie mejora después de una guerra. Y poco a poco se da cuenta de que Johannes no sólo no la quiso antes sino que fue él mismo quien la traicionó. Se ha quedado sin palabras y el silencio lo ha invadido todo. En *Tan funesto deseo*, Pierre Klossowski escribe que «la pureza pertenece sólo al silencio y, por tanto, a la ausencia de lo decible. La pureza nunca había aparecido; y cuando se ha mostrado palpable y visible, ha sufrido el suplicio destinado a la traición, es decir, a las palabras; ese suplicio probaba que, por visible que fuera, no dejaba de ser la pureza que sólo pertenece al silencio». Nelly ha sido traicionada y guarda silencio hasta el

final. Y cumple su papel tal como lo ha preparado su marido. Se baja del tren con su traje rojo, saluda a los antiguos amigos y se van a celebrarlo a un restaurante donde hay un piano. Entonces, acompañada por Johannes, rompe el silencio entonando su canción de la manera que sólo ella podría hacerlo. Y Johannes se va dando cuenta de la situación poco a poco. Nelly es su verdadera mujer, que regresó a buscarlo de entre los muertos y lo siguió amando incluso en circunstancias imposibles. Entonces él se da cuenta de que ella descubrió su horrible traición. Y, aun así, ¿Nelly sería capaz de perdonarlo todo?

«... El presente nos hiera. Lo ocultamos de nuestra vista porque nos aflige, y si nos es agradable sentimos verlo escapar. Tratamos de retenerlo por medio del porvenir y pensamos en disponer las cosas que no están en nuestra mano para un tiempo al que no tenemos ninguna seguridad de llegar. Que cada cual examine sus pensamientos: los encontrará ocupados en el pasado o en el futuro. No pensamos casi nunca en el presente, y si lo hacemos es solamente para tomar de él la luz con que ordenar el porvenir. El presente no es jamás nuestro fin. El pasado y el presente son nuestros medios: sólo el porvenir es nuestro fin. De esta manera no vivimos nunca, pero esperamos vivir; y preparándonos siempre a ser felices, es inevitable que no lo seamos nunca», nos advierte Pascal en sus *Pensamientos* (27-172). Nelly ya nunca será feliz. Lo intentó, pero en lugar de la felicidad encontró lo que no quería encontrar: la traición.

Johannes quedó al descubierto frente a su raptada y, aunque nadie más lo sepa, los ojos de Nelly lo han condenado. Ella ya perdió el miedo a la vida, ya es libre de las anclas de ese amor de perdición. Y Johannes es un marginado, que se siente amenazado por todo, que tiene miedo al contacto con lo desconocido y que intenta protegerse de los demás por todos los medios, creando distancias a su alrededor y procurando no acercarse demasiado a otros congéneres de la peor especie. Vivirá en las cloacas hasta que éstas sean desinfectadas. ¡Oh! ¿Quién sabe? Después de haber servido al nazismo, quizás también acabó haciéndolo con el comunismo. ¿Es quizás Johannes la víctima principal? Estos personajes que se entregan a una causa personal más allá de lo exigido sobreviven mejor en las dictaduras, ya que éstas aceptan encantadas

a estas gentes sin escrúpulos que se mezclan entre masas conformistas. Johannes es un sobreviviente, es decir, alguien que quiere existir cuando otros ya no existan. Y la forma más baja de supervivencia consiste en matar. Johannes mató a Nelly espiritual y físicamente, aunque esto último no lo consiguió. Y ella lo desprecia, aunque la ambigüedad del final lo deja todo en el aire. ¿Lo denunciará? Amar, aún lo podría amar, pero ¿cómo se puede amar a alguien que te traicionó, que te entregó a la muerte y la misma muerte aún fue más compasiva que él? Perdonar, ejercer el perdón, porque el poder del perdón es un poder que todo el mundo tiene y se reserva. Nelly calla cantando. Cantando, Nelly calla. Enmudecer es una forma límite de defensa. Y ella enmudece porque ya no está a merced de nadie, pero parece más peligrosa de lo que es. Hay en ella más de lo que calla. Sólo ha enmudecido porque tiene mucho que silenciar; tanto más importante es entonces no liberarlo, y lo condena cantando. Johannes ya conoce su sentencia. Si aún le quedara algo de dignidad, sabría qué hacer (lo que todos pensamos que debería hacer), pero no lo hará. Porque también es un cobarde. Pero nosotros lo hacemos por él, borrándolo de nuestra memoria. «¿Será el hombre mortal más justo que Dios?», se preguntaba Job. No lo creo, uno y otro se hicieron a semejanza.

97. EL AMOR PUEDE TENER CELOS RETROSPECTIVOS— En *El aciago demiurgo*, Cioran comenta que según el *BhagavadGita*, está perdido para este mundo y para el otro quien se entregue a la duda, a esa misma duda que el budismo, por su lado, cita entre los cinco obstáculos para la salvación: «Y es que la duda no es una profundización, sino un estancamiento, vértigo del estancamiento. Con ella es imposible ponerse en camino y llegar a la meta; es rumia y nada más. Cuando se cree uno más alejado, vuelve a caer en ella y todo comienza de nuevo. Es preciso que explote para que pueda uno internarse en la vida de la emancipación. Sin ese estallido, que debe pulverizar hasta las razones más legítimas del dudar, se eterniza uno en el malestar, se lo cultiva, se evitan las grandes resoluciones, se roe uno y se complace en roerse».

Esto es lo que le sucede a Kate cuando, a punto de celebrar el cuarenta y cinco aniversario de su boda, se entera de que su marido, Geoff, tuvo un gran

amor del que todavía no ha podido olvidarse. Una carta oficial que llega de Suiza le comunica a Geoff que ha sido descubierto el cuerpo de esa novia, con la que se habría casado si no se hubiera producido ese desgraciado accidente. El cuerpo está congelado e intacto en un glaciar de los Alpes suizos, y las autoridades necesitan su identificación. A aquella muchacha detenida en el tiempo no le quedan «familiares» más cercanos que Geoff. ¿Por qué se puede sentir celos de los muertos? ¿Por qué Kate (una profesora jubilada del pueblo) le quiere impedir a su esposo (otro jubilado de una fábrica) que asista a ese reconocimiento rutinario? No le quiere evitar un mal trago, sino hacer que se olvide por completo de aquella historia. Al principio, estos celos parecen injustificados y crueles por todos los motivos: está muerta, han pasado décadas desde el accidente, llevan juntos cuarenta y cinco años sin problema alguno, él tiene más de setenta años y ella pocos menos. ¿Por qué siente celos Kate? ¿Por qué se atormenta? ¿Por qué no va a disfrutar esos días del cariño y de la amistad de sus amigos y vecinos? En primer lugar, porque Kate siente que ha sido un sucedáneo, algo ya de por sí terrible, pues el fantasma de la muchacha ha convivido con ellos. Geoff lo niega, pero ella sigue indagando. Y cuando su esposo está ausente, sube a la buhardilla y allí se encuentra con las cartas, los recuerdos y las fotos que ha guardado. Todo normal hasta que, en una de esas instantáneas, comprueba que la muchacha estaba embarazada. La cámara lo muestra imperceptiblemente y los protagonistas no charlan sobre este asunto en ningún momento, pero Kate encuentra allí la confirmación de lo que pensaba. Geoff iba a tener un hijo que no ha querido tener con ella. Todo esto lo deduce el espectador (lo mejor de la película, junto con las interpretaciones de Rampling-Courtenay), pero ahí está la verdad. Geoff negó esa posibilidad para no matar la huella del otro amor y ha vivido ocultamente empeñado en salvar el pasado. Su nostalgia representa quizás el único recurso efectivo contra el olvido. Mantuvo una memoria latente. Y Kate, la inteligencia de Kate, ha arruinado su vida interior y espiritual. Exteriormente, todo seguirá igual, pero ella dará su vida por perdida. Sin saberlo, ha vivido con un ser ajeno y ha sido engañada, no ha sido querida como ella esperaba. En el baile de la celebración, su cabeza da tantas vueltas como su cuerpo abrazado a su marido. Se separa y no quiere seguir bailando, no quiere perdonar. ¿Cómo



afrontar el futuro aunque éste sea ya un corto horizonte? Y toma conciencia de que el vivir es una imposibilidad. Después de cuarenta y cinco años, acaba de darse cuenta de ello. ¿Mejor haber vivido en la ignorancia? ¿Mejor retornar a ella como un signo de salvación y de redención propia? No lo creo. Kate seguirá rumiando este dolor hasta el final de sus días. Y Kate y Geoff vivirán como dos extranjeros, como dos extraños. Él tampoco ha hecho grandes gestos de afecto o de contrición. No se considera culpable de nada, y en lo que se ha convertido Kate, eso es terrible para un juez. La ilusión en el amor por lo que pudo ser es más poderosa que la felicidad real obtenida a lo largo de los años. Y en el glaciar de los Alpes se encuentra el cuerpo incorrupto de esa ausencia que él vivió siempre como una presencia, como un deseo, como una posibilidad de futura aparición viva. Ahora se tiene la confirmación efectiva de su muerte, pero estoy seguro de que hasta ese momento Geoff vivió con la esperanza imposible de una restauración sentimental. Desear, recordar, no olvidar y no querer morir. Geoff también murió en aquel instante del accidente, pero él pudo engañarse y Kate cumplió un papel esencial en esta puesta en escena. Un papel que la mujer representó sin tener conocimiento del mismo.

La palabra griega *eros* denota necesidad, carencia, deseo por lo que falta. El que ama desea lo que no tiene. Y no es que Geoff no quiera a Kate, pero quería más a la novia desaparecida. También estaba enamorado de esa ausencia. ¿Celos retrospectivos de Kate cuando el tiempo se lo va a llevar todo por delante? El amor es siempre un conflicto, porque a Eros le gusta armar líos y sentarse, como el espectador de un teatro, a ver qué rumbo toman los acontecimientos. Donde hay amor, hay dolor. ¿Qué máquina puede medir ambos? ¿No debería haberse condolido Kate de la desgracia de su marido? ¿No debería haber sido Geoff más agradecido con su protectora? De entre todas las fuerzas de la naturaleza, el amor es la más difícil de controlar y, además, es individual y no atiende a generalizaciones. El amor, como ficción que es, da lugar a múltiples caminos y respuestas. En su obra satírica *Los amantes de Aquiles*, Sófocles calificó al deseo, al erotismo y al amor no sólo como algo cálido, sino también como algo frío, «sólido carámbano». Ese glaciar en los Alpes suizos conservó en la mente de Geoff ese sólido bloque de hielo que Kate no supo, no pudo o él no le dejó descongelar para disolverlo

en ella. Pero la conciencia de Kate realiza ya un trabajo a destiempo, y una vez descubierto el cuerpo de la muchacha, su memoria se incinerará con ella. ¿Para qué darle más vueltas? El problema de Kate es que ama a su esposo y los que aman siempre están esperando, esperando palabras que no llegan, porque son palabras que no se han enseñado, porque son palabras que no se han aprendido. El que ama pierde el autocontrol y, además, no tiene edad. El film de Andrew Haigh, *45 años*, basado en un relato de David Constantine titulado *In Another Country*, no tiene la intensidad ni la grandeza de Bergman, ni la profundidad de *Los muertos* de Joyce-Huston, pero conmueve. Kate está presa de los celos, del rencor, del dolor que siempre produce «esa pequeña bestia dulce y amarga» a la que se refirió Safo por vez primera, hace ya demasiados siglos.

98. EL AMOR CARECE DE FUTURO— Theodore, un escritor solitario, se enamora de Samantha. No la ha conocido casualmente en la calle, no se la ha presentado ningún amigo, ni siquiera es una lectora de sus libros. Theodore se ha enamorado de una voz sin cuerpo creada por un sistema operativo de Inteligencia Artificial. Samantha es agradable, comprensiva, pasional. Y Theodore se queda prendado de su amiga, que, además, no le pide nada, no le exige nada y está siempre a su disposición. El conflicto no va a llegar porque esa voz no pueda materializarse en un cuerpo, sino por que Theodore está convencido de que ella habla sólo con él, de que ha sido creada para él. La decepción vendrá cuando descubra que esa misma voz sirve para otras muchas personas y, entonces, Theodore recupera su humanidad perdida a través de los celos. Ya había advertido Baudelaire de que no se puede despreciar la sensibilidad de nadie, pues esa sensibilidad de cada cual es su genio.

Spike Jonze, el director de *Her*, interpretada por Joaquin Phoenix y la voz de Scarlett Johansson, nos cuenta también el enamoramiento, cada vez mayor, de la sociedad contemporánea (sobre todo las generaciones más jóvenes) con los *smartphone*. Samantha es una especie de mujer ideal futurista. Y si esta película se volviera a rodar veinte o treinta años más tarde, probablemente Theodore la recrearía físicamente en una de esas nuevas fotocopiadoras 3D.

¿Acaso necesitamos nuestros cuerpos? ¿O está todo en nuestros cerebros? Por supuesto que necesitamos nuestros cuerpos, y necesitamos al otro encarnado. Hasta el Hijo de Dios se encarnó. Hasta el Hijo de Dios defendió a quien entregaba su cuerpo a los demás. Nuestro cuerpo no se completa sino con el otro, no se realiza sino en el otro. Nuestra geografía corporal no la descubre uno mismo sino quien nos abraza, nos estrecha, nos acaricia y conversa con nosotros. La voz suave de Samantha conversa y lo hace bien, pero le falta el resto. Y Theodore, como Werther, la desea porque es imposible. Está enamorado porque espera, ya que quien no espera desconoce lo que es el amor. Theodore vive en la languidez de la espera, en la fatiga amorosa. Y se conforma con la voz, con el diálogo y con esa compañía. Él, como Werther, piensa que la conoce. «¡Nadie te conoce tan bien!», le hace decir Goethe a su personaje, lo mismo que Jonze le podría decir al suyo. Theodore conoce a esa voz que, en el fondo, es impenetrable, inhallable, irreductible. Agota su pensar sobre ella y esta voz femenina, salida de la Inteligencia Artificial, en el fondo es como la de la misma Carlota. Ambos, Werther y Theodore, llegan a la conclusión de que no sabrán jamás lo que ellas piensan sobre ellos. No es cierto que cuanto más se ama se comprende mejor; por el contrario, cuanto más se ama, más se desconoce a quien es el receptor de nuestro amor. Porque el otro no es para conocerlo. Amar a fondo a alguien desconocido, acceder al conocimiento del no conocimiento. Werther sabe que Carlota está enamorada de otro, pero Theodore piensa que esa voz sólo está enamorada de él, que fue creada únicamente para él. La voz juega un papel esencial en nuestras vidas, pero la visión y el tacto también son sentidos fundamentales. A Theodore no se le ha privado de nada, no vive en una sociedad totalitaria, sino en una sociedad libre, antes ha estado casado y podría buscar a una mujer de la forma habitual. Su exesposa (normal) le dice que se encuentra en esa relación porque no puede manejar una real, es decir, una que sea total. Conocer a una persona sólo por su voz, por muy sugerente y fascinante que sea ésta, es una forma de empobrecimiento del conocimiento, tanto de la persona como de la voz. El poeta londinense Richard Berengarten escribió los siguientes versos, que yo le leería a Theodore: «Llevo siglos tratando de contactar pero tu línea estaba ocupada. Y sabes que no puedo hablar con un contestador. Mi voz // se reseca.

Tiene que haber alguien real al otro lado. No, no me vale cualquiera. Con quien quería hablar era contigo. // Así que lo seguí intentando hasta ahora. Uno tiene que seguir intentándolo. No, no es del pasado de lo que estoy hablando. Intento hablar de amor».

Theodore habla de amor con Samantha, pero esa mujer creada por la Inteligencia Artificial no le contesta sólo a él, sino a otros muchos; por lo tanto, este amor compartido no es amor, no es nada, es un engaño. Y para un hombre, incluso para uno tan timorato como Theodore, reconocerse traicionado por una mujer (o por la voz de una mujer) implica toparse con el lado más denso de su propia castración, de su devaluación fálica, de su carencia de ser, con un desgarrón de su propia identidad. Por eso, esa imagen idealizada puede evaporarse fácilmente y dar paso a un odio más o menos rencoroso. ¿Será Theodore capaz de odiar o se refugiará en la melancolía del recuerdo de esa voz? Derrida decía sabiamente que, para cualquier varón, una mujer es un «idioma extranjero» que requiere un esfuerzo de aprendizaje continuo y nunca acabado, porque se trata de un idioma imposible de codificar, de un idioma que crea angustia. Eso es lo que le pasa a Theodore, que cree haber aprendido ese idioma pero lo desconoce. Y volverá a su soledad insoluble, porque él es el problema de sí mismo. En una anotación de sus *Cuadernos*, Heidegger hablaba del filósofo como de un ser solitario, pero a continuación especificaba que no debía estar a solas con su pequeño sí mismo, sino con el mundo, «siendo éste, antes que nada, un estar unos con otros». La voz suave de Samantha, un canto de sirenas de las nuevas tecnologías. Yo prefiero estos versos anónimos de la *Antología palatina*, «más seguro se está en la cama, con una muchacha en los brazos, y haciendo sonar la lira tracia», a todos los amores digitales del mundo.

99. EL AMOR NUNCA ES CULPABLE— ¿Cómo salvar el amor, cuya potencia se basa en la palabra, cuando este instrumento está siendo destruido por nuestra sociedad de masas tecnologizadas? Un profesor universitario intenta preservar este sentimiento básico, en las relaciones humanas, a través de mostrar los muchos y varios ejemplos de la historia literaria universal procedentes,

fundamentalmente, del Renacimiento italiano. Y lleva a cabo la misma labor magistral con la palabra, con los versos, recuperando su poder de seducción. El profesor provoca una *katharsis*, es decir, el placer que producen la oratoria o la poesía en las propias emociones y que pueden llevar al oyente, en este caso mujeres, a cambiar de criterio o a liberar su ánimo (Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*). Pero para levantar toda esta arquitectura, el profesor necesita la complicidad de sus jóvenes alumnas. A sus clases asiste también su madura esposa (de su misma generación), quien sólo ve en esta docencia una sublimación (ella cree que muchas veces consumada) del erotismo y de la sexualidad. Así pues, el profesor tendrá dos frentes de batalla, o mejor dicho tres: las alumnas dispuestas a entrar en su juego, las alumnas más díscolas y, sobre todo, la mordacidad y la agresividad con que es advertido y reprendido constantemente por su consorte: «El odio amoroso no es un odio, ni siquiera una mezcla de amor y odio; el odio amoroso es un amor, una variedad pasional del amor, un amor agriado por el fracaso; el despecho amoroso no es tal despecho, sino otra variedad del amor, un amor exaltado por la decepción y pervertido por los desaires» (*La paradoja de la moral*, Vladimir Jankélévitch).

Evidentemente, lo que distingue al animal del ser humano es su capacidad de controlar el cuerpo y la voz a través de un orden que es, en un principio, de tipo numérico. Éste es el motivo por el cual las musas y la música se entienden. Las nueve musas: Erato, la que despierta el amor (la lírica amorosa). Euterpe, la que reconforta (la poesía lírica). Calíope (la poesía épica), Orfeo era uno de sus hijos. Clío, la famosa (la inspiradora de la historia y la narración). Melpómene, la cantora (la tragedia). Polimnia, la muy alabada (los himnos). Terpsícore, la que baila feliz (la danza, el canto). Talía, la festiva (la comedia). Y, por último, Urania, la celestial (la astronomía, las ciencias de la naturaleza). En aquellos tiempos grecolatinos, en la tierra se las podía encontrar en Pieria (al este del Olimpo, en Tesalia), en el monte Helicón o en el Parnaso, en Delfos (en la fuente Castalia). Las musas inspiraban y eran protectoras del espíritu creador de los hombres. El profesor Pinto (de la Universidad Central de Barcelona), especialista en filología italiana, defiende a Francesca, uno de los personajes esenciales de la *Divina Comedia* de Dante,

a través de las opiniones emanadas por el mismo autor. En el canto V del «Infierno», Dante dice, en la magnífica versión de Ángel Crespo, lo siguiente:

«Francesca, tus torturas  
me hacen llorar con triste sentimiento.  
Mas di: en el tiempo aquel de las venturas  
¿cómo y por qué te concedió el amor  
conocer las pasiones aún oscuras?».  
Y ella me dijo: «No hay dolor mayor  
que recordar el tiempo de la dicha  
en desgracia; y lo sabe tu doctor.  
Pero si de este amor y esta desdicha  
conocer quieres la raíz primera,  
con palabras y llanto será dicha.  
Cómo el amor a Lanzarote hiriera,  
por deleite, leíamos un día:  
soledad sin sospechas la nuestra era.  
Palidecimos, y nos suspendía  
nuestra lectura, a veces, la mirada;  
y un pasaje, por fin, nos vencería.  
Al leer que la risa deseada  
besada fue por el fogoso amante,  
éste, de quien jamás seré apartada,  
la boca me besó todo anhelante.  
Galeoto fue el libro y quien lo hiciera:  
no leímos ya más desde ese instante».  
Mientras un alma hablaba, la otra era  
presa del llanto; entonces, apiadado,  
lo mismo me sentí que si muriera;  
y caí como cuerpo inanimado.

Galeoto fue quien, en el libro *Lancelot del Lago*, estimuló a Lancelot y a Ginebra a que se revelasen su amor. Y Francesca era hija del amigo de Dante, Guido da Polenta de Rímini, y se casó con Gianciotto Malatesta, pero se enamoró de su cuñado Paolo (el hermano de Gianciotto). Por eso en este pasaje la pareja está junta en el infierno, ya que fueron sorprendidos y asesinados por el esposo engañado. Y Dante los comprende, aunque no juzga su castigo. Por el simple hecho de amar, Francesca no es tan perversa como se la quiso aparecer. No hizo más que responder a la llamada del amor, la más

noble de las pasiones humanas. Ella no reconoce su culpa (enamorarse). Y Dante la entiende, la comprende, pero le pregunta: ¿por qué un adulterio y un «incesto»? Y Francesca, con su verdadera (yo la creo) o falsa ingenuidad, le contesta que la culpa de todo la tuvo la lectura, el encantamiento que les produjo la lectura de los amores entre la reina Ginebra y el caballero Lancelot. Y que mientras ella y Paolo los leían, reconocieron que aquellos mismos sentimientos les habían surgido a ellos. El libro es como un espejo donde se van reflejando los amantes. Paolo hace con Francesca exactamente lo mismo que Lancelot llevó a cabo con Ginebra, la esposa del rey Arturo. Y Dante se identifica tanto con esta reflexión de Francesca que llora e, incluso, llega a desmayarse. Paolo y Francesca pertenecen a aquella clasificación de lectores determinada por Goethe: quienes enjuician disfrutando y disfrutan enjuiciando. Los que se meten en la lectura y la conducen mucho más allá. Se puede decir que el amor viene de los libros. Eloísa (que no quiere contraer matrimonio con Abelardo y prefiere seguir siendo su amante) escribe, mientras que Francesca lee. Las dos viven de la literatura. Porque el amor, hasta la Edad Media, sólo era patrimonio de Dios. En su totalidad únicamente se le podía entregar a Él. Pero Dante o Petrarca, en la vanguardia teórica y creadora, y Manrique o Garcilaso, entre nosotros, nos descubren que ese mismo amor se puede desarrollar, en absoluta plenitud, entre los seres humanos. En muchos casos habrá que traspasar penalidades infinitas — sociales, económicas o religiosas—, pero es una vía imposible ya de desandar. Liberado de los condicionamientos sociales, políticos, religiosos, económicos, morales, etc., el verdadero amor entre las personas adquiere carta de naturaleza. Y frente a la pasión religiosa, mística y sublime de la fe, el amor y el deseo carnal. Y es muy cierto, como dice este profesor-sátiro, que la ley teme a la pasión porque la consumación del amor total siempre coincide con alguna prohibición civil o religiosa.

Pero ¿qué son las musas? Son la fuente de inspiración para un creador y, en este caso, para los poetas. Mujeres jóvenes capaces de provocar admiración en los creadores, como la que provocó Beatriz en Dante, o Laura en Petrarca. Provocar un enigma, un misterio o un imposible mezclado más con el erotismo que con la sexualidad, pues la pasión literaria se llega a

consumar raras veces. Y precisamente esa inconsumación es uno de sus elementos esenciales. El acto sexual es la escritura, y allí se lleva a cabo la realización. La reacción química que esta atracción desencadena, acaba, por lo general, en la tinta de una pluma deslizándose por la página en blanco (y hoy en día en los ordenadores).

La mujer del profesor pone en duda todo este proceso platónico e insiste en que es un procedimiento barroco para llevar a cabo el desarrollo carnal con buena conciencia y, por supuesto, la consumación. A partir de aquí, la vuelta a la vida cotidiana de pareja y a las luchas entre sexos hasta su destrucción. Frente a este camino, que según ella termina en la violencia, ofrece otro más seguro: el de la amistad, el del amor intelectual desprendido del lastre de la carne, del deseo, de la pasión y de la consumación. Para esta mujer realista, totalmente en contra de las ideas de su marido, que concibe como enemigas de su matrimonio, lo que dura verdaderamente y es maravilloso, pero se encuentra raramente, es este amor intelectual que lo ofrece todo y no exige nada. «La conyugalidad, la cohabitación, el tropismo genitor, acaban con la amistad como posibilidad existencial y ética. La excelencia de esta figura de la intersubjetividad antigua desaparece íntegramente con las prácticas modernas de la camaradería, del amiguismo, de la relación mundana, de la pobre frecuentación destinada a conjurar la soledad al menor coste. Se come, se cena, se pasa un fin de semana juntos, se distribuyen los papeles de padrinos y madrinas con ocasión del bautismo de los niños respectivos, se reúne a los cónyuges en los ágapes; es verdad, pero se deja de ser dos, ya no se practica la amistad, y pronto ya no se creará en ella, quedará por enterrar el cadáver de una bella historia descompuesta», escribe Michel Onfray en *Théorie du voyage. Poétique de la géographie*. Y en otro fragmento de este mismo ensayo añade: «Allí donde el amor parece frágil, dependiente del hábito de los cuerpos carnales, la amistad conoce una auténtica fuerza, despreocupada e independiente de los tormentos amorosos. La amistad, ese amor sin cuerpo, genera un uso común del tiempo, del espacio y de la energía».

La esposa del profesor (que se siente permanentemente engañada) añade que el amor es un invento de la literatura (es cierto), una ficción, y subraya



algo menos cierto, que el invento del amor es una de las cosas más terribles creada por la poesía, ya que alienta las expectativas de las «pobres mujeres» a quienes se dirige este anzuelo y que luego nunca se cumplen: «Se convierten en unas pobres madres de familia a las que matan».

El profesor, el director de esta imaginaria academia de las musas, es menos vehemente y, por supuesto, defiende la inocencia de los poetas, que surgieron para hablar con los muertos y luego descubrieron el amor. Yo creo que aquí hay una equivocación en el guion y en el planteamiento general de la película, por otra parte extraordinaria y bellísima. Quizás los poetas surgieron en un principio para hablar o rescatar a los muertos (por ejemplo en el canto XI de la *Odisea*, que tiene lugar en el Hades. Odiseo abraza el fantasma de su madre, Anticlea: «... Y tres veces voló de mis brazos semejante a una sombra o a un sueño». Y en el canto II y VI de la *Eneida*. O en el canto II del Purgatorio en la *Comedia* de Dante...). Pero, en su desarrollo, la poesía se convirtió en un escudo no sólo de defensa, sino también de combate contra la muerte. Porque la poesía, como toda creación humana, lucha para detener a la muerte. Y el profesor se lo está refiriendo constantemente a su mujer, que hace oídos sordos. Él actúa como un médico y lucha contra la muerte a través de los elementos de que dispone: la sabiduría y la seducción. Este juego literario sana temporalmente. Y en este juego entran quienes quieren. Pero la esposa presuntamente desechada se convierte en cómplice de la muerte: desilusionada, envejecida, celosa, atormentada y poco comprensiva, es ciertamente la imagen de la muerte misma. Orfeo y Eurídice. Él baja a los infiernos a rescatarla, engaña temporalmente a la muerte y lucha a oscuras contra ella. Ése es el verdadero papel del poeta. El profesor desea recuperar el sentimiento perdido de lo bello, uno de los valores fundamentales de la civilización. Por supuesto, el amor y el deseo son una invención de los poetas, un sistema de relación entre dos personas que se hacen cómplices de este juego intelectual que conlleva acercamiento y distancia, aceptación y renuncia, entrega o espera, afecto o desafecto, consumación o tensión sexual. Todo este sutil juego intelectual es un saber que una musa debe aceptar o rechazar, pues no existe la más mínima obligación por ambas partes. Uno ofrece su saber y la otra parte entrega la inteligente compañía cómplice que sólo ella puede dar.

Uno es la civilización, la otra es la naturaleza en su belleza plena y su sabiduría innata, que puede dejarse seducir o no, e incluso desenmascararlo. «El artista / que tiene el hábito del arte tiene una mano que tiembla.» (Dante.) El mismo temblor de san Pablo expresado en sus misivas. La creación como un acto de resistencia contra la muerte. El profesor, el director de esta academia de las musas, se niega a emprender, antes de tiempo, ese viaje a lo oscuro que también Dante describió muy bien en el Canto VII y el verso 10. El profesor-director se niega a entregarse a la muerte o a prepararse para el bien morir que le recomienda su esposa. Él quiere vivir y el amor es el mejor afrodisíaco para la vida. Ya lo expresó muy bien Petrarca en el soneto LXXI del *Cancionero*: «*Perché la vita è breve*». Y en otro soneto, el CLXVIII, añadirá: «Que por la edad no cambian mis anhelos».

Evidentemente, todas estas teorías literarias chocan hoy con lo políticamente correcto, que está basado muchas veces en la incultura. Por eso el profesor (que dentro de la clase está hablando desde la ficción) es increpado y acusado de «provocador». ¿Acaso hay algún buen profesor que no lo deba ser? Una alumna airada —evidentemente, no desea ser musa— afirma que a las mujeres se las está haciendo responsables, que se las está obligando a tomar decisiones complejas. Y el profesor Pinto responde que el único responsable es el hombre mismo. Pero la asunción de esta culpabilidad por parte del docente es un grave error de guion. En el amor, cada personaje representa un papel y trata de hacerlo lo mejor posible. Y entonces los dos son responsables. Hombre y mujer se han dado permiso para aprender dialogando, otra extraordinaria capacidad del ser humano a la que, desgraciadamente, estamos renunciando. Otra alumna, que lo recrimina con menos agresividad, comenta que tampoco es justo que se haga responsable a las mujeres para que lideren el cambio, a través del deseo, y así recuperar el gusto estético. «El mundo es el que es y cada cual tiene que liderar su propio cambio.» Con esto sí que estoy conforme. Hay diferentes maneras de entender el deseo masculino y el femenino, ya que de no ser así sería imposible entender la complejidad de lo real.

¿Por qué convertir a una mujer en una musa activa cuando no lo quiere? Una mujer jamás será forzada a ser musa. Es precisamente ella quien pasa a

ser sujeto activo, influyendo en el hombre. Lo difícil, lo complejo, y las más de las veces irresoluble, se produce cuando una mujer-musa atraviesa el campo de la ficción hacia la realidad. Se pasa de la dimensión del mito a la de la historia real. Dante, recuerda el director de la academia a sus estudiantes, le dio este giro a la tradición de las musas. La suya se llamaba Beatriz, una mujer, probablemente inexistente, materializada únicamente con el fin de inspirarle. Y probablemente, sin la invención de este subterfugio, el poeta no hubiera alcanzado la altura artística que consiguió.

En la *Carta sobre el poder de la escritura* que Claude-Edmonde Magny le escribió a Jorge Semprún, la filósofa y escritora le decía: «¡No vaya a creer que pretendo que nadie puede ser verdaderamente poeta si no está entregado por completo a alguna musa! Le he hablado bastante de ese panfleto que terminaré por escribir algún día, *Les femmes contre la littérature*, en el que enumeraré todos los estragos que han ejercido en las letras las personas de mi sexo. Desde la joven inglesa que, según se cuenta, “normalizó” a Rimbaud en Italia, hasta esa Dora Diamant que supo hacer tan feliz a Kafka los dos últimos años de su vida que ya no tuvo ganas de concluir *El castillo* ni *El proceso* (por otro lado, no puedo odiarla, porque el pobre Franz merecía esa felicidad y ella dio lo necesario a los críticos literarios para hacer todo tipo de conjeturas sobre lo que hubiesen sido los capítulos restantes). Si Louise Coler se hubiera instalado en Croisset, si la condesa Hanska hubiera venido demasiado pronto a sentarse en las rodillas de Balzac, quizás no tendríamos a la Bovary y faltaría la mitad de *La comedia humana* (lo cual yo sería la primera en lamentar). Y tampoco quiero decir que la bondad sea indispensable para quien quiere escribir. No, ésa no es más que una manera de sentirse “dadivoso con el mundo” como dice, si no recuerdo mal, Keats, una de las formas que puede envolver esa calidad misteriosa —esa etapa, más bien, en el ascenso espiritual— que llamé “la pureza del corazón” y que es la impetuosa simplificación que sobreviene a un ser cuando lo cristaliza todo en una sola dirección. Desde luego, yo no le habría aconsejado a Rimbaud volverse caritativo si quería escribir las *Iluminaciones*, pero usted piensa, al igual que yo, que él sólo pudo librarse del secreto que lo ahogaba el día en que toda su alma ardió, cuando sus escritos se consumieron en la misma llama que su

revuelta o su nostalgia de la edad de la inocencia». También hay contramusas.

Los comentarios ácidos de su esposa-alumna (permanentemente en el polo opuesto de su discurso) nos despiertan de estos dulces embelesos. La cónyuge del docente afirma que Beatriz (y sería verdad si existió realmente) no se enteró de nada. Y que no tenía nada que ver con lo que Dante imaginaba de ella. Quizás mejor así, ninguna decepción por ambas partes y una gran obra literaria de la imaginación que se engaña a sí misma. Y, por supuesto, tampoco Laura, la amada «imaginaria» de Petrarca, debió enterarse de nada. La esposa-exmusa del profesor critica el papel pasivo que, según ella, él ofrece a las mujeres. Eso no es cierto. El profesor seduce, pero las alumnas-musas son libres para tomar las decisiones que quieran: dejar de ir a las clases, rechazar las citas fuera (cosa que él nunca propone) o, simplemente, no hacerle el más mínimo caso. La academia de las musas también lleva a cabo una búsqueda cómplice de esa mujer inteligente que asume este papel voluntariamente. El profesor recalca, una y otra vez, que él únicamente reparte dudas y no certezas. El deseo y el erotismo son motores de la seducción, mientras que la pasión sexual es un secante si no se lleva a cabo. Y ambos configuran la tensión de los sentidos. El deseo no pasa necesariamente por el cuerpo y por lo genital, una cuestión difícil y compleja que nos llevaría muchas otras páginas. Pero no hay que confundir estos tres niveles: erotismo, pasión y genitalidad. La musa es un canon estético. Se convierte en una diosa del erotismo, en una devoción religiosa y todo acaba siendo vencido por el diálogo intelectual y cómplice. ¿Cuántas diosas de la mitología fueron débiles e inactivas? ¡Ninguna!

Hay un pasaje muy interesante en este casi perfecto documental de ficción de José Luis Guerín, *La academia de las musas*, en que se compara el amor ideal renacentista con el que hoy se lleva a cabo a través de internet. Gentes que no se conocen personalmente y que, sin embargo, se enamoran a distancia y mantienen esta llama idealizada a través, precisamente, de las palabras, igual que nuestros poetas de la Edad Media. La musa como un ideal de mujer. No hay amor sin literatura. La musa y el creador sin cargas, sin egoísmos, sin los condicionamientos de la vida cotidiana, a veces insoportable. Dos personas, la una para la otra. Pero la esposa exmusa habla de ninfas, de

sexualidad liberada y del oficio de sátiro que le atribuye a su esposo. El viaje a Cerdeña (Barbagia) lo llevan a cabo para reencontrarse con la Arcadia feliz, aquella que tenía lugar en medio de las cabras, las ovejas y los pastores. Uno de estos apacentadores, de mediana edad, le comenta a una de las musas en ciernes, convertida en periodista, que en la lengua sarda la palabra *amor* no existe. *Amor se dice «Ti cherzo bene».*

Lo que el profesor Pinto califica como *musa*, su mujer lo convierte en *víctima*. Nuevo error en la falta de estrategia sentimental de esta mujer. La fuerza de la palabra es embriagadora en manos de un poeta, pero también la musa tiene recursos suficientes para rechazarla. ¿Rechazar algo que acompaña y ensalza sin daño aparente? En el viaje a Nápoles, en la habitación del hotel que comparten aparentemente con camaradería (no se le da mucha importancia a este asunto), el profesor le confiesa a la musa que lo acompaña que él nunca se enamora. ¿Cómo puede un profesor enamorarse de todas las alumnas? El profesor finge enamorarse como un actor lo hace en una obra de teatro, pero fuera de escena no. ¡Peligroso juego! Miedo al amor, o mejor dicho, miedo a sus consecuencias. La sociedad no permite reglas que ella no haya aprobado y, de nuevo, arroja a estos actores a la clandestinidad. Un riesgo morboso que mantiene la supervivencia de esa relación al no tener cargas, al ser estrictamente respetuosa con las independencias individuales, al alimentarse permanentemente a sí mismo, al ser autosuficiente porque siempre hay algo nuevo, distinto y diferente de lo que hablar. El profesor ejerce su docencia y son las musas quienes lo eligen a él: por la buena compañía, por el diálogo, por la comprensión mutua, por la complicidad única y por el bienestar espiritual que se desprende. No existe compromiso alguno. ¿Por qué criticar a Lancelot sin saber a ciencia cierta si fue él o Ginebra quien inició antes el beso? ¿Se adelantó ella o lo hizo él? ¿Quién lo sabe? No nos consta. Una musa es una mujer normal, inteligente, culta, joven e interesada en ir más allá de las pautas habituales del comportamiento sin buscar, por el contrario, el escándalo o la ruptura. Una mujer normal. Ella sabe que siempre estará el poeta de guardia para hacerle compañía, y que nadie logrará ensalzarla tanto. Sabe que no se le pedirá nada que ella no quiera dar, que la monotonía no invadirá su vida, que ese amor platónico será para siempre y que no le impedirá lo

convencional, que por lo general le durará poco. Poeta y musa siempre estarán unidos por sus pensamientos. Y se necesitarán allá donde estén.

El profesor y otra de sus musas viajan a Nápoles. Visitan los campos Flégreos y el antro de la Sibila. No entiendo cómo no van a ver la tumba de Sannazaro, el autor de la *Arcadia*, esa maravillosa tumba barroca en la iglesia de Santa María del Parto. Ni siquiera la Sibila fue capaz de desentrañar las verdaderas raíces del amor, porque precisamente la fuerza de este sentimiento se sustenta en el enigma que emana de cada una de las partes de la pareja, que se entienden, atraen, respetan, comprenden y son cómplices en un diálogo permanente.

La conversación final entre una de las musas y la mujer del profesor es patética y trágica. Ella no entiende que su tiempo pasó, que la vejez representa a la muerte y que el profesor (quizás egoístamente) no se conforma en prepararse anticipadamente para este fin. En lugar de acompañarlo, y de secundarlo en esa batalla, no hace más que atraerlo hacia el Hades. Pero las musas representan para él todo lo contrario: vida, juventud, plenitud, ilusiones recuperadas, esperanza y un recomenzar perpetuo. La luz frente a la oscuridad. Él conoce la inevitabilidad del futuro, pero no hay por qué estar invitándolo permanentemente a llegar antes de tiempo. En el fondo, el objeto del deseo no son las musas, sino el profesor. Él emana sabiduría, belleza, comprensión y hasta respeto. Esperanza frente al horror a la muerte, esperanza frente al envejecimiento, amor como comprensión, como afecto, como compañía, como grandeza y como ilusión. Ya lo escribió san Agustín, y lo reinterpretó Hannah Arendt en *El concepto de amor en san Agustín*: «El horror a la muerte descansa en el amor al mundo, la muerte destruye no sólo toda posesión mundana, sino todo posible deseo amoroso hacia cualquier cosa futura que podamos esperar del mundo. La muerte es la destrucción de nuestra relación natural con el mundo, cuya expresión es el amor al mundo. Así, en un sentido puramente negativo, la muerte es tan poderosa, separándonos del mundo como el amor, eligiendo en Dios al ser suyo propio: “El amor mismo es nuestra muerte al mundo, y nuestra vida con Dios. Pues si muerte es la salida del alma del cuerpo, ¿cómo no ha de ser muerte el que nuestro amor salga fuera del mundo? Por ello el amor es tan fuerte como la muerte”». El amor tan poderoso

como la muerte. Las musas tan poderosas como la muerte.

100. EL AMOR ES MÁS PODEROSO QUE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS— «Laminado entre el ser del más acá y el no-ser del más allá, el casi nada del instante mortal es el umbral entre los dos mundos; como una sola exhalación, pertenece a esos dos mundos, y al mismo tiempo no pertenece ni a uno ni a otro: es a la vez *utrunique* y *neutrum*», nos dice Jankélévitch. Amy Ryan (Olga Kurylenko) y Ed Phoerum (Jeremy Irons) prolongan su amor por este tiempo y este espacio intermedios que quedan entre el estar y el irse irreversiblemente o irrevocablemente. Antes se llevaba a cabo a través de la memoria o de los retratos pictóricos o fotográficos, y luego incluso con grabaciones cinematográficas, pero ahora Tornatore nos plantea este ir más allá de la vida mediante la utilización de las nuevas tecnologías. Pero la vida y la muerte, en el mismo plano, no coexisten jamás. Ed no le habla a Amy desde el otro mundo sino desde éste, aunque él ya no esté. Lo deja todo perfectamente preparado, moviliza a gente, lleva a cabo las grabaciones y dispone los teléfonos móviles y los ordenadores. Y provoca una sensación de más allá desde el aquí todavía presente. En realidad, lo que hace Ed, este profesor universitario de astrofísica enamorado de su joven alumna, es montar todo un gran efecto teatral para decirle a su amada que su amor hacia ella está más allá de la muerte.

En *La correspondencia*, de Tornatore, es como si los papeles de Orfeo y de Eurídice estuvieran cambiados. Porque Amy hace de Orfeo y Ed de Eurídice. Amy baja a los infiernos de las nuevas tecnologías y busca desesperadamente el rostro de su amante para que no se borre de la vida y, sobre todo, de su memoria. Y Ed-Eurídice, en las últimas imágenes en que aparece, ya no lo hace con su rostro, sino con su reverso, pues ambos no deben verse frente a frente (él esgrime el deterioro producido por su enfermedad) dado que sus imágenes desaparecerían como en el relato mitológico. Amy recorre esos resplandores evanescentes e incluso monta varias veces en la barca de Caronte y atraviesa el Leteo en busca de Ed. Pero, aunque el amor no muere nunca, los amantes sí que son mortales. Lo que hace angustiosa la

repentinidad letal es la imposibilidad de invertir su sentido en la que nos encontramos. Ed ya pasó a un espacio y a un tiempo distintos. Podemos prolongar el fantasma a través de los aparatos que hoy nos ayudan a alargar las ficciones, pero la vida no ha cambiado sus dos principios esenciales desde los inicios: se nace y se muere. Y nadie ha vuelto jamás del más allá, ni siquiera en voces o en silencios inquietantes. Ed se empeña en demostrarle a Amy que el amor puede cambiar lo irreversible en reversible y lo irrevocable en revocable, y a veces consigue esta sensación en la muchacha, pero ¿quién puede modificar el devenir? Ed quiere detener el tiempo y modificar el espacio, pero a lo largo de la película él mismo se irá dando cuenta de la imposibilidad de su cometido. Como astrofísico sabe más que nosotros de la materia astral, del origen del mundo, de los agujeros negros, de las galaxias, etc., pero no es un dios. Él mismo sólo es la materia de la que habla, igual que Amy. Ed sabe y conoce su posibilidad real y cierta de irse, a la vez que también es consciente de la imposibilidad de volver. Sabe que no puede quedarse en el mismo plano que Amy, y que no puede llevársela al espacio al cual él está destinado a marcharse. Del mismo modo que no es posible hacer un presente inmediato (el espacio de Amy) del futuro (Ed ya lo está, aunque ese futuro sea probablemente la nada), nihilizando la duración pura de la expectativa, es igualmente imposible retornar al pasado como si el tiempo vivido desde entonces fuera un tiempo nulo y no hubiera sucedido nunca.

*La correspondencia*, de Giuseppe Tornatore, es una arriesgada historia de amor de nuestro tiempo, en el que hemos confiado gran parte de nuestra vida al nuevo dios de las tecnologías. Nuestra confianza en ellas, como salvadoras, nos conduce a herejías como las vividas por Ed y Amy, que se creen seres al margen de las leyes de la naturaleza. En el fondo, Ed se ha dedicado a investigar el más allá a través de la ciencia, mientras que Amy desafía a la gravedad con su trabajo de dobladora en secuencias de películas violentas. No los acuso, todo lo contrario, ya que a los amantes les está permitido vivir en la ficción. Tornatore se equivoca (y a mí la película me gusta incluso con sus inverosimilitudes) cuando afirma que hace veinte años esta historia se podría haber considerado como de ciencia ficción u onírica. En la historia de la literatura y del cine (*Sueño de amor eterno*, de Hathaway, o *Retrato de Jenny*,



de William Dieterle) siempre han existido estas historias de amor más allá de la vida soportadas por los elementos espirituales o materiales de cada época. Por lo tanto, esta cinta continúa muy bien esa tradición, que jamás se interrumpirá en el futuro. Porque el ser humano seguirá luchando contra la muerte con las armas de que disponga en cada momento. Y lo hará siempre a través del amor, porque ya sabemos que el amor es al menos tan poderoso como la muerte. Dentro de unos años, a los espectadores de ese tiempo futuro la propuesta de este director les parecerá tan ingenua como a nosotros nos pueden parecer otras de décadas pasadas, pero en el fondo atienden a ese mismo deseo insatisfecho: cómo derrotar a la muerte.

Vano deseo, aunque memorable por la ingente capacidad de creación para llevarlo a cabo, a sabiendas de que va a ser, de nuevo, una labor imposible. La irreversibilidad del devenir es ante todo la imposibilidad de regresar, tal es nuestra impotencia (la impotencia de Ed) ante la no-reversibilidad de ese sentido único. El devenir es como una autopista de una sola dirección, nadie puede girar y siempre se avanza. Sólo la memoria (la memoria personal o colectiva, la memoria tecnológica en nuestro mundo de hoy) garantiza necesariamente (como un sucedáneo) la continuidad del pasado y del presente. Ed alimentaba esa memoria temporal a sabiendas de que el tiempo (tan sabio como siempre) lo va borrando todo. Y gracias a él también se borra el dolor, al menos en su parte más aguda. ¿No es acaso el recuerdo un acontecimiento de nuestro presente? ¿Acaso Ed vive en el presente? Ed ya vive en otra configuración que nos es desconocida. El presente, y por tanto la memoria, ya es sólo de Amy. El recuerdo es también una manera de sobrevenir. Y regresar es también una manera de suceder, pues el pasado sucede incluso cuando regresa. La imposibilidad de regresar al hotel de los encuentros, a las ciudades donde han paseado juntos o a las esperanzas imaginadas en común, no es otra cosa que la imposibilidad de revivir, en el doble sentido: no se puede andar hacia atrás, ni vivir de nuevo lo ya vivido. Amy recibe este encargo imposible y trata de cumplirlo exactamente igual que los trabajos de doblaje que lleva a cabo en su profesión (aunque también es una buena estudiante de astrofísica, licenciatura en la que se doctorará).

Pero si hay algo en la vida que no vuelve es el tiempo; el tiempo sólo

pasa, continúa, no se para y se lleva por delante vídeos, correos electrónicos y llamadas telefónicas. Todo se lo lleva y se lo llevará. Pero parte de la existencia del ser humano, parte de la ilusión vital del ser humano, está y estará en esa siempre ilusa posibilidad de dominio. Avanzar, algo avanzamos, pero son los trucos y los engaños del propio tiempo, que para no aburrirse nos deja jugar con él y nos seduce, dejándonos creer que lo vencemos. Y mientras tanto millones y millones de generaciones desvividas. Ed no sólo sufre un desgaste físico con su enfermedad, sino también un desgaste metafísico. Sabe que su fingimiento tendrá fin. Y sabe que amar no radica en prolongarle el sufrimiento y las falsas expectativas a Amy, sino en renunciar a su propio amor, egoísta, y facilitarle la libertad. Ed nunca conseguirá que sucedan las cosas que no estén sucediendo. Él mismo se ha convertido en un actor de una de esas películas inverosímiles en las que trabaja Amy. El devenir, como la muerte, es invencible. También tendríamos que decir que el amor es tan poderoso como el devenir. Y el devenir no se detiene, pero en su tránsito podemos hacer todo lo que deseemos. Ed prolonga su vida en el amor de Amy más allá de su vida. Pero él ya carece de devenir, es el devenir mismo, ya no envejece, es sin tiempo. La relación entre ambos personajes también destaca por su extrañeza. En la película, exceptuando unas pocas escenas en las que se les ve juntos, Ed sólo está presente en la vida de Amy a través de mensajes, cartas, vídeos, correos electrónicos o personas interpuestas. El personaje de Ed existió con anterioridad, y esas escenas incluso se rodaron y se montaron antes de grabar el resto de la película. Por lo tanto, cada vez que Olga-Amy interactuaba con Ed-Jeremy, en realidad estaba interactuando con un personaje de escenas que ya se habían montado. La muchacha no interactuaba con un actor, sino con un personaje. «Es como si estuviera contigo, sólo que no puedo tocarte», le dice él a ella.

La mayor parte de las grandes historias de amor se han escrito o rodado alrededor de la imposibilidad de un encuentro: físico, intelectual o trágico. En este caso es la imposibilidad de un reencuentro físico. Un hombre mayor, una muchacha joven. La edad también marca una diferencia entre ellos, entre la manera de vivir las cosas. Y la enfermedad es una despedida involuntaria, una manera de solucionar problemas insolubles, una tregua ante lo imposible

conocido. ¿Ed se va o se escapa? ¿Se lo llevan las mismas fuerzas a las que les ha dedicado su vida profesional? ¿Se lo llevan las mismas fuerzas sobre las que está estudiando Amy? ¿Pueden consolarnos de semejante desolación las nuevas o las futuras tecnologías? Consolarnos sí, engañarnos no.

Ed busca en ellas consuelo para sí mismo, y Amy, por su juventud, recorre un camino desconocido que le valdrá como experiencia a lo largo de toda su vida. Toda la vida es un breve encuentro (ya nos hemos referido otras veces a esto), un breve encuentro misterioso, arbitrario y fugitivo. Y prolongarlo es tarea mitológica. ¿Vivir en la memoria o rehacer la vida? La escena final es muy significativa, cuando se despide de su compañero de trabajo que le ha ayudado a recuperar los mensajes borrados. ¿Vale más la pena volver a vivir que quedarse perdida en la memoria? Porque la muerte nos hace comprender la vida, lo valioso de la vida. Y este proceso doloroso le va a dar una seguridad que antes no tenía, una paz de la que antes no disfrutaba: con su madre (la historia del accidente y la muerte del padre por su «culpa» involuntaria), con la hija de su amante o con los compañeros del trabajo. La muerte de Ed la resucita socialmente ¿Hay alguien indispensable? Sólo nuestra vida lo es y el albergue de nuestra memoria es infinito. Infinito para seguir caminando y no pararse. Sabemos que Amy no olvidará, pero también continuará su devenir, pues uno no puede añadir a sus años los de los demás. Amy ha vivido intensamente y jamás dejará ya de vivir. Amar a alguien es estar empeñado en que exista.

## Filmografía por capítulo

1. *Camille* (1921) — Ray C. Smallwood
2. *Amanecer* (1927) — F. W. Murnau
3. *El ángel azul* (1930) — Josef von Sternberg
4. *Inspiración* (1931) — Clarence Brown
5. *Luces de la ciudad* (1931) — Charles Chaplin  
*El chico* (1921) — Charles Chaplin  
*El circo* (1928) — Charles Chaplin  
*Monsieur Verdoux* (1947) — Charles Chaplin  
*Candilejas* (1952) — Charles Chaplin
6. *La muerte en vacaciones* (1934) — Mitchell Leisen
7. *Angel* (1937) — Ernst Lubitsch
8. *Hotel del Norte* (1938) — Marcel Carné
9. *Tú y yo* (1939 y 1957) — Leo McCarey
10. *Casablanca* (1942) — Michael Curtiz  
*Play it again, Sam* (1972) — Woody Allen
11. *La mujer de la montaña* (1943) — Renato Castellani  
*L'oro di Napoli* (1954) — Vittorio de Sica
12. *La ninfa constante* (1943) — Edmund Goulding
13. *Perdición* (1944) — Billy Wilder
14. *Breve encuentro* (1945) — David Lean
15. *Sueño de amor eterno* (1945) — Henry Hathaway

- Café Society* (2016) — Woody Allen
16. *Carta de una desconocida* (1948) — Max Ophüls
  17. *El tercer hombre* (1949) — Carol Reed
  18. *Pandora y el holandés errante* (1951) — Albert Lewin
  19. *Te querré siempre (Viaje a Italia)* (1953) — Roberto Rosellini
  20. *Estación Termini* (1954) — Vittorio de Sica
  21. *Senso* (1954) — Luchino Visconti
  22. *Helena de Troya* (1956) — Robert Wise
  23. *Cenizas y diamantes* (1958) — Andrzej Wajda
  24. *Hiroshima mon amour* (1959) — Alain Resnais
  25. *À bout de souffle* (1960) — Jean-Luc Godard
  26. *El último atardecer* (1961) — Robert Aldrich
  27. *El eclipse* (1962) — Michelangelo Antonioni
  28. *Eva* (1962) — Joseph Losey
  29. *Jules y Jim* (1962) — François Truffaut
  30. *La escapada* (1962) — Dino Risi
  31. *Lolita* (1962) — Stanley Kubrick
  32. *El desprecio* (1963) — Jean-Luc Godard
  33. *El fuego fatuo* (1963) — Louis Malle
  34. *La piel suave* (1964) — François Truffaut
  35. *Sandra* (1964) — Luchino Visconti
  36. *El Yang-Tse en llamas* (1966) — Robert Wise
  37. *Un hombre y una mujer* (1966) — Claude Lelouch
  38. *Bella de día* (1967) — Luis Buñuel
  39. *Dos en la carretera* (1967) — Stanley Donen
  40. *Elvira Madigan* (1967) — Bo Widerberg
  41. *Edipo rey* (1967) — Pier Paolo Pasolini
  42. *La mujer infiel* (1968) — Claude Chabrol
  - Infidel* (2002) — Adrian Lyne
  43. *La sirena del Mississippi* (1969) — François Truffaut

44. *Paseo por el amor y la muerte* (1969) — John Huston
45. *El amor después del mediodía* (1972) — Eric Rohmer
46. *El último tango en París* (1972) — Bernardo Bertolucci
47. *Secretos de un matrimonio* (1973) — Ingmar Bergman  
*Saraband* (2003) — Ingmar Bergman
48. *Perfume de mujer* (1974) — Dino Risi  
*Esencia de mujer* (1992) — Martin Brest
49. *El hombre que pudo reinar* (1975) — John Huston
50. *El imperio de los sentidos* (1976) — Nagisa Oshima
51. *Robin y Marian* (1976) — Richard Lester
52. *Ese oscuro objeto del deseo* (1977) — Luis Buñuel  
*The Girlfriend Experience* (2009) — Steven Soderbergh
53. *La encajera* (1977) — Claude Goretta
54. *Días del cielo* (1978) — Terrence Malick
55. *La habitación verde* (1978) — Françoise Truffaut
56. *Fantasma de amor* (1981) — Dino Risi
57. *La mujer del teniente francés* (1981) — Karel Reisz
58. *El sur* (1983) — Víctor Erice
59. *84 Charing Cross Road* (1987) — David Hugh Jones
60. *Dublineses (Los muertos)* 1987 — John Huston
61. *El cielo sobre Berlín* (1987) — Wim Wenders
62. *No amarás* (1988) — Krzysztof Kieslowski
63. *Los amantes del círculo polar* (1998) — Julio Medem
64. *Delitos y faltas* (1989) — Woody Allen
65. *Amantes* (1991) — Vicente Aranda
66. *La doble vida de Verónica* (1991) — Krzysztof Kieslowski
67. *Herida* (1992) — Louis Malle
68. *Un lugar en el mundo* (1992) — Adolfo Aristarain
69. *Azul* (1993) — Krzysztof Kieslowski
70. *Tierras de penumbra* (1993) — Richard Attenborough

71. *Blanco* (1994) — Krzysztof Kieslowski
72. *Rojo* (1994) — Krzysztof Kieslowski
73. *Antes del amanecer* (1995) — Richard Linklater
74. *La mirada de Ulises* (1995) — Theo Angelopoulos
75. *Los puentes de Madison* (1995) — Clint Eastwood
76. *Nelly y el Sr. Arnaud* (1995) — Claude Sautet
77. *El paciente inglés* (1996) — Anthony Minghella
78. *El fin del romance* (1999) — Neil Jordan
79. *Eyes Wide Shut* (1999) — Stanley Kubrick
80. *La pianista* (2001) — Michael Haneke
81. *Antes del atardecer* (2004) — Richard Linklater
82. *Venus* (2006) — Roger Michell
83. *La vida interior de Martin Frost* (2007) — Paul Auster
84. *El secreto de sus ojos* (2009) — Juan José Campanella
85. *Amor bajo el espino blanco* (2010) — Zhang Yimou
86. *Coriolanus* (2011) — Ralph Fiennes
87. *El árbol de la vida* (2011) — Terrence Malick
88. *Melancolía* (2011) — Lars von Trier
89. *El topo* (2011) — Tomas Alfredson
90. *Antes del anochecer* (2013) — Richard Linklater
91. *La gran belleza* (2013) — Paolo Sorrentino
92. *La mejor oferta* (2013) — Giuseppe Tornatore
93. *Lecciones de amor* (2013) — Fred Schepisi
94. *Nymphomaniac* (2013) — Lars von Trier
95. *La casa del tejado rojo* (2014) — Yoji Yamada
96. *Phoenix* (2014) — Christian Petzold
97. *45 años* (2015) — Andrew Haigh
98. *Her* (2014) — Spike Jonze
99. *La academia de las musas* (2015) — José Luis Guerín
100. *La correspondencia* (2016) — Giuseppe Tornatore

## Bibliografía mínima consultada

Agamben, Giorgio, *Desnudez*  
—, *Profanaciones*  
Agustín, san, *Obras completas*  
Arendt, Hannah, *El concepto de amor en san Agustín*

Bachelard, Gaston, *El aire y los sueños*  
Badiou, Alain, *El siglo*  
Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*  
—, *El imperio de los signos*  
—, *Ensayos críticos*  
—, *Fragmentos de un discurso amoroso*  
—, *¿Por dónde empezar?*  
—, *La oscuridad no miente*  
—, *El azul del cielo*  
—, *Documentos: ensayos*  
—, *El erotismo*  
—, *Historia del ojo*  
—, *La experiencia interior*  
—, *Las lágrimas de eros*  
—, *La literatura como lujo*  
—, *La literatura y el mal*  
Baudrillard, Jean, *La sociedad de consumo*  
—, *De la seducción*



Bauman, Zygmunt, *Amor líquido*  
Blanchot, Maurice, *La comunidad inconfesable*  
Bordieu, Pierre, *La distinción*  
Bruckner, Pascal y Finkielkraut, Alain, *El nuevo desorden amoroso*  
Burton, Richard, *Anatomía de la melancolía*

Camus, Albert, *Ensayos*  
Canetti, Elias, *Masa y poder*  
Carson, Anne, *Eros the Bittersweet*  
Cioran, Emil, *El aciago demiurgo*  
—, *El inconveniente de haber nacido*  
—, *La tentación de existir*  
Coleridge, Samuel Taylor, *La balada del viejo marinero*  
Constantine, David, *In Another Country*

Dante, *Divina Comedia*  
Derrida, Jacques, *Dar la muerte*  
Detienne, Marcel, *La escritura de Orfeo*  
Durkheim, Émile, *El suicidio*

Ferry, Luc, *Homo aestheticus*  
Finkielkraut, Alain, *La derrota del pensamiento*  
—, *La memoria vana*  
Foucault, Michel, *Historia de la locura*  
—, *Historia del erotismo*  
Freud, Sigmund, *El porvenir de una ilusión*  
—, *Más allá del principio del placer*

Gadamer, Hans-Georg, *Elogio de la teoría*  
Galeoto, *Lancelot del Lago*  
Genette, Gérard, *Palimpsestos*  
Goethe, Johan Wolfgang, *Las afinidades electivas*

James, Henry, *El altar de los muertos*  
Jameson, Fredric, *Postmodernism*  
Jankélévitch, Vladimir, *El perdón*  
—, *Georg Simmel, filósofo de la vida*  
—, *La aventura, el aburrimiento, lo serio*  
—, *La paradoja de la moral*  
—, *Lo irreversible y la nostalgia*  
—, *Lo puro y lo impuro*  
Jauss, Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*

Klossowski, Pierre, *El Baphomet*  
—, *Tan funesto deseo*  
Kristeva, Julia, *Sol negro. Depresión y melancolía*  
Kureishi, Pierre, *Venus*

Lacan, Jacques, *Escritos*  
Lipovetsky, Gilles, *De la ligereza*  
—, *La era del vacío*  
—, *La tercera mujer*

Magris, Claudio, *Alfabetos*

Nancy, Jean-Luc, *Sobre el amor*

Petrarca, *Cancionero*

Rifflet-Lemaire, Anika, *Lacan*  
de Rotterdam, Erasmo, *Enquiridion*  
de Rougemont, Denis, *L'amour et l'Occident*

Sartre, Jean-Paul, *El ser y la nada*  
Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*  
Serres, Michel, *Hominescence*

Sloterdijk, Peter, *Experiencias de uno mismo*

Sófocles, *Los amantes de Aquiles*

de Unamuno, Miguel, *Del sentimiento trágico de la vida*

Voltaire, *Diccionario filosófico*

Weil, Simone, *La gravedad y la gracia*

Wittgenstein, Ludwig, *Diario filosófico*

*Tan poderoso como el amor*

César Antonio Molina

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

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.

Puede contactar con CEDRO a través de la web [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com) o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47

© César Antonio Molina, 2018

© de la imagen de la cubierta, Marisa Rastellini / Mondadori / Bridgeman Images / AGE

© Editorial Planeta, S. A. (2018)

Ediciones Destino es un sello de Editorial Planeta, S.A.

Diagonal, 662-664. 08034 Barcelona

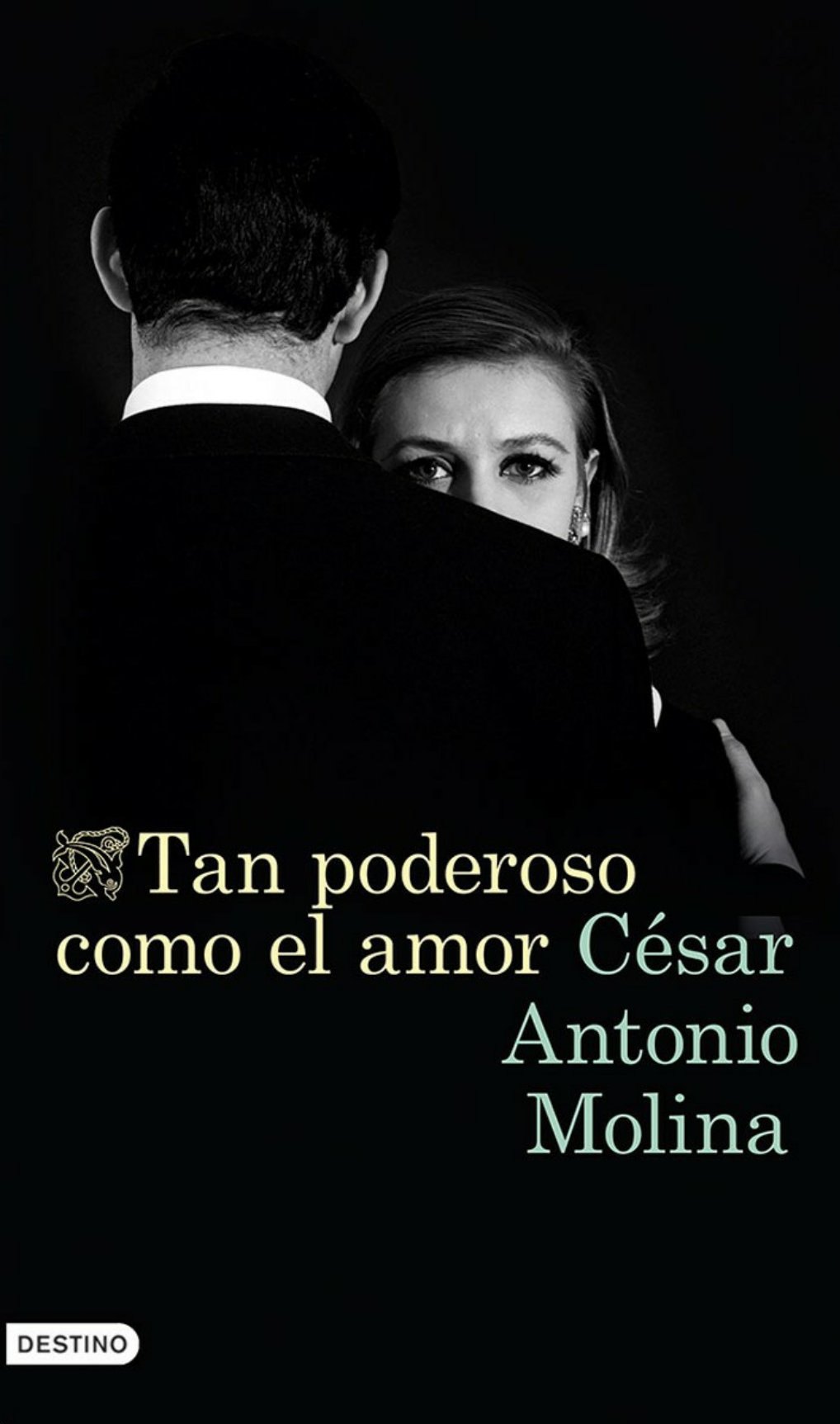
[www.edestino.es](http://www.edestino.es)


[www.planetadelibros.com](http://www.planetadelibros.com)

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

ISBN: 978-84-233-5385-9 (epub)

Conversión a libro electrónico: El Taller del Llibre, S. L.  
[www.eltalldellibre.com](http://www.eltalldellibre.com)



 Tan poderoso  
como el amor César  
Antonio  
Molina

DESTINO