

ANDRÉS BARBA

CAMINAR EN UN
MUNDO DE ESPEJOS



Lectulandia

Frente al espejo hasta el más solitario de los monólogos es, en realidad, un diálogo. Reflejarse en él, tanto como chocar contra él, es el comienzo del aprendizaje. Eso es lo que propone Andrés Barba en esta reveladora colección de artículos autobiográficos y ensayos, un recorrido que reflexiona a partir de disparadores tan diversos como la primera fotografía, el robo del coche en la infancia, una lectura en una cárcel de mujeres en el viejo Berlín Este, Cassius Clay enfrentado a su propia negritud o Diane Arbus a su fascinación por los «freaks», personajes solitarios frente al mundo que los refleja, frente al interpelador de su propia imagen.

Andrés Barba

Caminar en un mundo de espejos

Siruela. Biblioteca de ensayo - Serie menor - 55

ePub r1.0

Titivillus 23.04.2020

Andrés Barba, 2014

Editor digital: Titivillus

ePub base r2.1



*A Carmen M. Cáceres,
por haber venido de la mano conmigo
hasta este lugar.*

*«Es como caminar en un mundo de espejos
pidiendo a cada persona que te encuentras que te
describa. Todo el mundo responde: "Tienes una cara
como la mía, mi sonrisa, cuando te miro, eres tú", pero tú
no
lo crees. Luego, un día te das de narices contra un muro de
cemento y todo tu problema se soluciona».*

Diane Arbus, Diarios

Parte I

LA VIDA DEL ESPÍRITU

Recuerdo en Polaroid

Recuerdo una playa de Huelva y a una chica joven que se acercó hasta mí, me pidió que mirara y me hizo un retrato con una cámara Polaroid. Se trataba seguramente de una de mis primas, son tantas que en mi imaginario infantil forman todas un conglomerado indefinido, una criatura fascinante de mil cabezas. Yo debía de tener unos ocho años, pero estaba muy acostumbrado a que me hicieran fotos. Mi padre era fotógrafo aficionado y quien haya tenido en casa a uno sabrá que pueden llegar a ser mucho más obsesivos que los fotógrafos profesionales. Había sido fotografiado ya —no exagero— tal vez un par de miles de veces junto a mis hermanos y hermanas en todo tipo de posturas y escenarios. Muchos años después, hace relativamente poco tiempo, descubrí en un maravilloso relato de Italo Calvino la explicación a esa compulsión de mi padre (que con el paso del tiempo se ha ido apagando hasta dejarle convertido en un fotógrafo más bien perezoso y luego de nuevo compulsivo, con el nacimiento de su primer nieto): el primer instinto de un progenitor después de tener un hijo es fotografiarlo. Le impulsa a ello precisamente la rapidez del crecimiento porque nada es más lábil e irrecordable que un niño de seis meses, borrado enseguida y sustituido por un niño de siete meses, y después por el de un año. Hay que consignar esas perfecciones sucesivas, salvarlas en un álbum del frenesí devorador del tiempo, crear una «iconoteca familiar» (la expresión es de Calvino y no puede ser más acertada), una iconoteca que sea un objeto sagrado. En el caso particular de mi familia se archivaban luego en unos grandes álbumes negros que organizaba y numeraba mi madre y que guardábamos en uno de los armarios del despacho de mi padre en el que apenas entrábamos para nada. De cuando en cuando llegaba a casa un invitado lo bastante ilustre y lo bastante ajeno como para que fuera necesario mostrarle aquellos álbumes. Los llevábamos como los rabinos la Torah, con una mezcla entre respeto y hastío reverencial que se transfiguraba al instante en intensísimo interés, el que siempre produce ver a esa extraña persona que uno fue en alguna ocasión consignada allí.

Recuerdo que en otros álbumes mi madre guardaba (luego, en invierno) los negativos, esas fantasmagóricas imágenes invertidas en las que uno aparecía con los dientes negros y el pelo blanco, y que yo miraba con mi hermano Santi, pegados los dos a la ventana del cuarto de estar. Peor aún era que se «perdieran los negativos». Mi madre pronunciaba aquella frase a veces con un tono bélico, como si se hubiese declarado la guerra, otras con tono bíblico, como si hubiese pasado la sombra del ángel exterminador, y la mayoría de las veces (añadiéndole un conmovedor «otra vez») con un fatalismo españolísimo. Perder los negativos «otra vez» convertía aquellas imágenes, que mi padre había positivado en el cuarto oscuro del colegio en el que trabajaba entonces y que nadie había tomado muy en serio porque podían positivarse una y mil veces, en objetos únicos de pronto. Resultaba extraño comprobar cómo una vulgar copia seriada y sustituible se convertía de inmediato en una pieza de museo. Y las familias felices tienen algo en común: todas pierden los negativos porque están pensando en otra cosa^[1].

Lo que sucedió en la playa, sin embargo, era algo absolutamente inédito en mi amplia experiencia fotográfica de los ocho años. Aquel cacharrazo oscuro regurgitó de pronto un papel blancuzco, mi atención se desvió por un breve instante de los biquinis^[2] y mi prima anunció algo que el lector perspicaz adivinará sin mucho esfuerzo:

—Mira, Andresito, magia.

Y magia fue, efectivamente. El lector perspicaz sabe también en qué consistía, lo que quizá no sepa es que para mí la magia estaba en otra parte.

—¿Y el negativo?

—No hay negativo.

—Imposible.

—Que no hay, te digo.

—Te lo has escondido por ahí —aseguré yo con aire detectivesco, o con la esperanza, quizá, de que me dejara inspeccionar aquel biquini en el que objetivamente no podía haber nada porque ya era un milagro que cupiera lo que había. Mi prima (ninguna fue muy de discutir, por eso poco importa cuál de ellas fuera en realidad) resolvió la cuestión con una frase que me acompañó toda la infancia:

—Este niño es tonto.

Y mi hermano Santi, que a pesar de ser un año más pequeño siempre lo ha sabido todo un año antes que yo, sentenció muy digno:

—Es una Polaroid.

Polaroid. Los labios se cierran y la punta de la lengua hace un breve viaje hasta el borde de los dientes. La boca se abre de pronto como si anunciara una sorpresa que se convierte primero en un amago de beso y después en una sonrisa tenue. Po-la-ro-id. Aquel prodigio sin negativo tenía nombre de constelación, de medicamento salvífico para la humanidad, de nombre científico de algún extraño pez abisal. Polaroid.

No sé si conservé o no aquella Polaroid (lo más probable es que mi prima no confiara demasiado en mí), lo que sí sé es que tardé algún tiempo en volver a ver otra y que cuando lo hice fue en el cumpleaños de un compañero de mi clase, al regreso del verano.

La madre del homenajeado nos puso en fila, nos peinó como pudo, amenazó con dejar sin tarta a quien pusiera cuernos a su vecino y nos hizo gritar a todos una palabra premonitoria: whisky.

Al ver regurgitar por segunda vez en mi vida aquel papel blancuzco cometí por enésima vez el error básico de mi infancia: hacerme el listo. Me volví con gran solemnidad hacia mi compañero y le anuncié:

—Las Polaroid no tienen negativo. A lo que mi compañero contestó en primer lugar con la sonrisa que le debió dedicar Muhammad Alí a Liston cuando entró en el *ring*, y en segundo lugar, con un anuncio más sorprendente que el mío:

—Claro que tienen negativo. El negativo está *debajo*.

No recuerdo si añadió: «Imbécil». El negativo estaba *debajo*. Aquello sobrepasaba con mucho mis expectativas: una fotografía que era, a la vez, un negativo, que estaba superpuesto a él, como si los colores hubiesen saturado de pronto nuestros dientes negros y nuestros pelos blancos, hubiesen llenado la estancia y nuestros rostros sofocados de correr y hasta los cuernos inevitables, que gracias a Dios no me habían caído a mí en aquella ocasión, de aquella luz lechosa. Y aquel color... ¿cómo se podía describir? No era, desde luego, como el de las fotografías de mi padre, no tenía ni aquella nitidez, ni aquel realismo; era a ratos como si todos nos hubiésemos situado, en vez de en una calle, frente a un póster en el que estaba fotografiada una calle. Aquel cielo no era, desde luego, de verdad. Parecía hecho de papel brillante y nosotros un poco plastificados quizá, o un poco borrosos, a veces como si nos hubiesen barnizado y otras como si nos hubiesen bañado en leche.

Pero aún me faltaba un anuncio apocalíptico (de las Polaroid, desde aquel verano, yo iba descubriéndolo todo como en un amor primerizo: cada novedad era una sorpresa cósmica y temible) y, aunque en esta ocasión desconozco las circunstancias del anuncio, recuerdo eso sí, y perfectamente,

que las consecuencias fueron devastadoras. La voz en este caso es prácticamente neutra, como lo es la voz (lo descubrí también más tarde, como casi todo) con la que alguien nos anuncia que nuestro amor ha conocido a otra persona:

—Las Polaroid desaparecen.

Ni todos los absurdos popes de la pseudopsicología clamando al unísono que el amor dura tres años habrían podido igualar el impacto que me produjo descubrir aquello.

—Desaparecen, ¿cómo?

—Se desvanecen.

—¿El papel?

—La imagen.

(Aquí es más que probable que añadieran: «Imbécil»).

—¿Se ponen blancas o negras?

—Ni idea.

—No es lo mismo —repliqué yo para dejar a salvo mi inteligencia.

Y no era lo mismo. Mucho más preferible era que se saturaran hasta convertirse en una pantalla negra. Eso significaría que el negativo había vuelto a la superficie, oscureciendo primero la imagen y luego ocupándola por completo, saturándola. Si se desvanecían hacia el blanco, su muerte era mucho más terrible. Es el blanco, y no el negro, el verdadero color de la muerte. Cómo llegué a comprender esa verdad tan extraña a una edad tan temprana es algo que desconozco. Lo que olvidó comentar aquel mensajero del Apocalipsis es que las Polaroids se embellecen también al desaparecer y que esa extraña cualidad, a diferencia de los rostros reales pero a semejanza de la memoria, es quizá una de sus cualidades más humanas. Como un recuerdo feliz se embellece con el paso del tiempo, así se embellece una Polaroid; los contornos se difuminan; los colores se impregnan unos de otros; quedan, más que los rostros, las sensaciones que provocaron en nosotros; ya no sabemos qué lugar era aquel pero tenemos la íntima convicción de haber estado allí, de haber sido felices allí, como en aquel excelente poema de Alvaro Pombo:

Recuerdo los membrillos.

*¿Recuerdas los membrillos o recuerdas
que, al verlos, quisiste recordarlos?*

Recuerdo los membrillos.

De los veranos recuerdo también, como en una Polaroid, los tomates con sal gorda que nos cortaba en la playa mi tío Pepín, que falleció también un verano, el pasado. Los biquinis de mis primas y los tomates con sal gorda de mi tío Pepín en la playa son como una superconcentración mediada de la seguridad de haber sido feliz. ¿Recuerdo a mi tío Pepín o recuerdo que cuando murió quise recordarlo? ¿Son los biquinis reales verdaderos biquinis o solo deseo recordar los biquinis como estratos fantasmas, como playas de Punta Umbría que ya no existen aunque exista Punta Umbría? Responde, de nuevo, el maravilloso poema de Pombo:

Recuerdo los membrillos como recuerdo el mundo.

¿No es eso suficiente?

¿No es eso un poco poco?

No, no todo es sentimiento y habilidad sintáctica. Tenía que haber al fin y al cabo también una verdad, y un *sí*, y un *quiero*.

El robo del Ford Orion

Antes del Ford Orion fue el Seat 127, pero esa, supongo, es otra historia; igual que es otra historia digna de un episodio en la tercera fase averiguar cómo cabíamos en aquel diminuto Seat 127 cinco niños, mi padre, mi madre y las maletas para todo un verano. Salíamos a las tres de la mañana, en plena noche, supongo que por dos razones elementales que solo entiendo ahora: para que fuésemos dormidos y no diésemos un coñazo que no sé si puedo imaginar cabalmente y para que no muriésemos todos de asfixia en aquella cafetera después de casi setecientos kilómetros en pleno agosto.

Por eso fue recibido con tanta alegría aquel Ford Orion azul metalizado. Bendito Ford Orion, amado Ford Orion azul metalizado, nunca-demasiado-alabado Ford Orion azul metalizado. Al principio existió solo en nuestra imaginación, y en los folletos de coches que se iban acumulando en casa (supongo que porque mis padres iban recorriendo concesionarios).

«¿Os gusta este?», preguntaba mi padre señalando alguno. Y se desataba el debate familiar. A nosotros, por supuesto, nos gustaba *cualquier otro* que no fuera el Seat 127, primera y enorme lección de la deslealtad humana a aquel pobre cacharro de fabricación nacional que nos había transportado durante más de una década dándolo y perdiéndolo todo.

Del Ford Orion no recuerdo exactamente el primer día, pero sí el primer fin de semana. Hay, de hecho, una foto que lo atestigua. Los cinco hermanos posamos de mayor a menor apoyados en el coche en una excursión. Es curioso lo satisfechos que estamos. Casi parece que lo hubiésemos comprado nosotros mismos con nuestros miserables ahorros de niños (yo era el mayor, tenía trece años); todos tenemos los brazos cruzados y estamos apoyados en él como magnates en miniatura con nuestras piernas de alambre. Mientras escribo esta pequeña descripción se me ocurre, no sé por qué, un esbozo de teoría familiar: la de que ciertas emociones inexplicables para un niño (o para un protoadolescente, como era mi caso) se viven por primera vez en la vida de una manera vicaria a través de las emociones de los padres. Me explico: en el gesto de satisfacción de mi hermano Juan, que por aquel entonces tenía cuatro años, hay una «satisfacción adulta», no una satisfacción que adopta las formas

de un adulto, ni un intento del niño de imitar la satisfacción que ve en su padre, sino una legítima satisfacción adulta vivida vicariamente en el niño. Mi hermano Juan no tiene cuatro años, sino cuarenta y cuatro (que era la edad que tenía mi padre entonces). De una manera igualmente misteriosa, aseguraba Roland Barthes en *La cámara lúcida* que, cuando murió su madre y buscó una fotografía en la que estuviera contenida «su totalidad», la única imagen que consiguió satisfacer sus expectativas fue una en la que su madre tenía tan solo siete años.

Ford Orion azul metalizado. Excursión. Fotografía. Recuerdo con precisión el olor del coche y que mi madre prohibió fumar a mi padre (el veto se cumplió solo unos meses) para que se preservara aquel olor «a limpio» (en palabras de mi madre) que era en realidad ese inquietante, y rayano en lo desagradable, olor a «nuevo» de los coches recién comprados. Recuerdo la tapicería (gris y con unas diminutas rayas blancas) porque cada vez que me he visto en la obligación de describir en un relato o en alguna novela la tapicería de un coche, he comprobado cómo mis manos escribían casi automática y misteriosamente que era «gris con unas rayas blancas muy finas». Y sobre todo recuerdo la elegancia. O la sensación de elegancia. Una, ahora sí, perversa sensación de clase, como si alguien, una mano alada y leve nos hubiese agarrado a todos del pescuezo y nos hubiese aumentado la dignidad de pronto. Ese alivio... ¿era porque había existido antes un escozor? No, no lo habíamos sentido así. Era un alivio distinto, nuevo, higienizante en cierto modo. Éramos una familia *mejor* en nuestro Ford Orion azul metalizado, una familia despampanante que ya no se bajaba de una lata con ruedas medio despanzurrada de calor y entumecida por haberse tenido que llevar unos a otros sobre las piernas, sino que «emergía» de un Ford Orion azul metalizado, como si dentro de aquel nuevo vehículo no nos hubiésemos transportado, sino que nos hubiésemos estado bañando en la cristalina, azul y metálica agua de sus bujías. Y qué maletero. Sobre todo recuerdo esa frase, «y qué maletero», pronunciada en mi memoria protoadolescente por voces masculinas y femeninas, especialmente la de mi padre, supongo, al enseñar el coche. «Y qué maletero», siempre por añadidura, como si se tratara de una modelo que aparte de ser exuberante y tener unas medidas impecables fuese además, en el colmo de los colmos, inteligente y simpática. «Y qué maletero».

Vivíamos en Madrid, en una plaza de Castilla muy distinta de la de hoy. Donde ahora se alzan las torres de Kio había a mediados de los años ochenta dos enormes descampados llenos de chabolas de gitanos. Un Madrid pretérito y casi barojiano, por no decir rural (qué gusto poder decirle a alguien todavía

«todo esto era campo»). Dos mundos. Con aquellos niños gitanos, nosotros, adolescentes de clase media, nos tirábamos piedras de cuando en cuando más asustados que otra cosa. El otro mundo era totalmente paralelo: el de los yonquis. Mucho más inquietante y desde luego mucho más presente. Hoy parece mentira que la plaza de Castilla fuera un punto de encuentro habitual de los *camellos* de aquellos años, pero lo cierto es que así era. Los yonquis se «picaban» en más o menos cualquier lado, pero con esa gentileza y timidez asustadiza de los adictos a la heroína. Se parecía mucho a cuando uno estaba en un observatorio de pájaros en cautividad; allí el yonqui, como una especie común, pero no por eso más fácil de ver, encogido en su cajita de huesos, como una mezcla de niño perdido en la playa y enfermo de novela de Dickens. Paseaban solos, miraban y esquivaban. Olían, por supuesto de cualquier manera, pero siempre con un punto ácido que no tenían los indigentes comunes, el perfume pestilente (pero también romántico) del *caballo*. Los yonquis, como especie urbana tenían también una cualidad fantástica; la de que podían ponerse violentos en cualquier instante, poseídos por el mono; eran alternadamente, y sin solución de continuidad, niños pasmados y asustadizos y bestias salvajes capaces de cualquier cosa. Supongo que todos los niños urbanos de clase media de nuestra generación madrileña fuimos educados con la consigna de que a esa gente no se la miraba. En el caso de la plaza de Castilla había dos signos de su paso que los protoadolescentes sí podíamos mirar y hasta estudiar atentamente: uno eran las jeringuillas usadas que iban floreando el barrio, cada una con su gotita de sangre (esa sangre «cargada de Sida» que a uno en un arrebató cainita le daba a veces ganas de clavarle a su hermano para que muriera, por supuesto) y, luego, de cuando en cuando, los cadáveres. No eran muchos, pero todos se comentaban en el barrio.

Había hasta lugares predilectos a los que iban los yonquis a morir, como el túnel para peatones que pasaba por debajo de la Castellana. Uno de aquellos difuntos de mi adolescencia fue la hija del quiosquero donde mis padres compraban el periódico, una yonqui de heroína a la que yo recordaba porque cuando estaba bien a veces ayudaba a su padre. Tenía una mirada nerviosa y lo hacía todo con gestos muy rápidos y molestos, como si la vida la irritara enormemente porque iba *demasiado despacio*. Apareció en el túnel, un domingo por la mañana, y a mí la coca-cola con patatas fritas a la que nos invitaba mi abuela los domingos se me cruzó en el estómago imaginándome a la hija del quiosquero. Aquel domingo el periódico lo compramos en otro sitio. Recuerdo que ese día la portada de *El País* era Pedro Almodóvar en la

ceremonia de los Óscar con *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Un Óscar español, un Óscar español...

Y ahí fue cuando robaron el Ford Orion. Desapareció, sin más. Creo que si nos hubiésemos perdido uno de nosotros, el revuelo no habría sido menor. Otra teoría sobre cómo se viven las malas noticias en las familias numerosas (las auténticas malas noticias): justo al contrario que cualquier otra de cualquier otra naturaleza: silenciosamente. La casa se impregnó de un silencio antinatural, plúmbeo. Habían robado el Ford Orion. No, no era posible. Sí, sí lo era. ¿Dónde? En el barrio. ¿Cómo? Lo han robado, ¿cómo quieres que lo sepa? Las denuncias ante la Policía Nacional no han cambiado en nada en treinta y cinco años: utilizaron entonces como utilizan hoy ese agramatical gerundio compuesto: «Habiendo sido robado un Ford Orion azul metalizado con matrícula...», era lo más parecido a una de mis malas traducciones de *La guerra de las Galias*. Nos llevamos un resguardo de la denuncia que mi padre le enseñó al llegar a casa a mi madre, como si le hubiesen timado en una feria. Y ahí quedó todo.

¿Cuánto tiempo estuvimos sin coche? No lo sé, pero no fueron días, sino semanas. A cada día que pasaba se nos iba poniendo una cara más parecida a la de los familiares de un ahogado, esperando a la orilla de un lago funesto mientras los equipos de rescate se sumergen una y otra vez, en cada ocasión con menos esperanza. Alguien nos dejó un coche, más pequeño todavía que el Seat 127, para apañarnos mientras tanto.

—A ver si aparece. Y si aparece, a ver *cómo aparece* —comentaba la fatalista de mi abuela.

A mi hermano y a mí nos dio por hablar de broma en gerundio compuesto todo el día: «Habiendo creído el propietario del Ford Orion azul metalizado que iba a recuperar su vehículo...».

Pues lo recuperó.

En uno de esos extraños alardes de eficiencia y de apoyo al ciudadano medio de la Policía Nacional española, encontraron el coche en mitad de un descampado a las afueras de Madrid, sin gasolina y con dos yonquis dentro, nuestro Ford Orion azul metalizado.

Cuando lo vi de nuevo, mi padre estaba agachado limpiándolo por dentro en compañía de mi hermano, había sacado unas cuantas jeringuillas y varios botellines de cerveza y tenía un gesto de asco indescriptible. Mi hermano me hizo el gesto que solíamos hacernos para informarnos de que mi padre echaba humo. El coche olía *raro*, en palabras de mi abuela, un olor que ella atribuía a «los drogaditos» (no era un arrebató de simpatía, creía que se llamaban así), y

durante una larga semana no se fue del Ford Orion aquella pestilencia tan particular de los yonquis de caballo, esa retención agria. Como buen adolescente, yo me imaginé que allí habían sucedido desde orgías hasta fallecimientos por sobredosis con gran lujo de detalles y, como es obvio, mucho sexo. En realidad se había producido otra cosa, otra lección quizá. Habíamos sentido cómo se había degradado nuestro Ford Orion, cómo había perdido su fulgor mágico y se había convertido en otro coche más, parecido, como decía la cursilería de *El principito*, a *cientos de miles* de coches.

A partir de aquel día cuidamos y utilizamos el Ford Orion como cualquier familia cuida y utiliza un coche, no le dimos más importancia al asunto ni se hizo más drama, pero tampoco se fantaseó más. Bajábamos de él como se baja de un auto ajeno y desde luego fumábamos en él impunemente y a ventanilla cerrada los quince años que lo seguimos utilizando, hasta que una tarde lo dejé yo abandonado en una cuneta de Ciudad Universitaria y mi familia cantó a coro que ya *no merecía la pena*. Si salió en alguna foto de ahí en adelante fue, desde luego, por casualidad y no como protagonista. También los yonquis fueron desapareciendo lenta pero eficazmente del barrio, y los gitanos. Construyeron un intercambiador de autobuses en la plaza y a continuación, donde antes se habían alzado las chabolas, las dos torres Kio, esos dos delirios en diagonal de grandeza de un enano. Por si fuera poco, a la plaza le cayó en desgracia un «obelisco» del hortera maximalista de Calatrava. De la plaza que conocí de niño solo queda el depósito de agua del Canal de Isabel II, el único signo convincente, a su recia y discreta manera, de una plaza real.

El escritor en la ciudad

También una ciudad, como la belleza, se compone de pequeñas mentiras. La mentira de que la conocemos, la de que podemos recordarla, la de que reconocemos su olor o su carácter, y quizá la peor, la más terrible de todas, la mentira de que la amamos o la odiamos. Y es posible que hablar de Madrid para un escritor madrileño (como hablar de Nueva York para un neoyorquino) sea la empresa más difícil de todas; hay algo en la ciudad de cada uno que se recluye y recula misteriosamente cada vez que el escritor se acerca a pronunciarlo. Yo, que nací en Madrid y he vivido en ella casi toda mi vida, descubrí Madrid a muchos kilómetros de distancia en Estados Unidos, en el estado de Maine, mientras trabajaba en el Bowdoin College. Descubrí Madrid desde la nostalgia y me dije a mí mismo que si era capaz de reproducir mentalmente un paseo por toda la ciudad, Madrid brotaría mágicamente de nuevo frente a mí, como cuando alguien reproduce sin darse cuenta el gesto de un muerto a quien nosotros conocimos y amamos; de pronto parece que el gesto se convirtiera en un gesto colmado por toda la rotundidad de esa vida que ya no existe, milagrosamente desbordado por ella. Recorrí Madrid a veinte grados bajo cero desde la frontera este de Canadá con la misma lentitud con la que desde niño me había acostumbrado a pasearla; con esa vacuidad de lo que solo puede ser ocioso fui deteniéndome en cada barrio y en cada rostro y me fui enamorando otra vez de ella y arrepintiéndome también, porque la había abandonado desde el desprecio y el hartazgo. Se me aparecía de nuevo como una novia compresiva que perdona las faltas y que, como es incapaz de recordar, es incapaz por lo mismo de tener rencor.

La ciudad en la que se ha nacido y se ha sido niño es la única ciudad del mundo que uno está incapacitado para censurar. La ciudad que produjo la primera sorpresa es la única que se mantendrá para siempre en la sorpresa. Le ocurre al escritor con su ciudad lo que le ocurre con sus ansiedades: uno querría no tener que describirla, sino, de un solo golpe, hacerle entrar al otro la ciudad en los ojos hasta colmarlos. Como un rostro que se ama, será siempre descrita de forma incompleta, incorrecta. Al final de cada frase uno querría siempre escribir un «sí, pero...» o «sí, pero también...».

Una ciudad, por otra parte, se parece sorprendentemente a un cuerpo. Y un cuerpo puede ser herido y maltratado, un cuerpo puede morir. Hay una necesidad de la ciudad que se parece mucho a la de los hombres, a la de todos nosotros. Las ciudades, igual que los hombres, piensan que no morirán nunca. Madrid y Nueva York tienen en común la experiencia de su vulnerabilidad. Han sido, son, ciudades heridas. Amamos con desesperación solo aquello que perece, precisamente por su mortalidad. Aquel 11 de marzo, cuando aún se trataba de reconocer los cadáveres de la estación de Atocha, una cadena local daba las descripciones físicas de varias personas que aún no habían sido identificadas por sus familiares, muertos anónimos y solos en la estancia del pabellón de Ifema donde se habían apilado los cadáveres. La presentadora del programa daba datos para quien pudiera identificarlos: «Una mujer de pelo rubio, estatura 1,80 cm, peso 60 kilos, con un pequeño tatuaje en forma de mariposa, junto al ombligo. Una mujer de unos cincuenta años, pelo rojo teñido, con una ligera entrada canosa, estatura 1,54 cm. Un joven de apariencia latinoamericana, 1,70 cm de estatura...». Muertos sin bolso ni carné de identidad. A veces daban alguna información sobre la ropa que llevaban puesta. Estaban allí por casualidad, tal vez ni siquiera solían coger ese tren. Yo los imaginaba antes de morir, desnudos en sus asientos. Ya los había visto antes a todos porque conviví con ellos. Sus descripciones me resultaban familiares. Eran mis cómplices silenciosos de la calle, los deseaba y quería porque eran mi ciudad, partes humanas de mi ciudad hechas visibles. Todos esos seres que me habían revelado verdades, a quienes había copiado silenciosamente en mis libros, a quienes había deseado y que ya no existían me parecía que habían vivido una vida que solo a mí me ha beneficiado, me parecía que habían muerto por mí.

¿Cómo se hace eso: morir? Hasta aquí había sido una ciudad corriente; ahora quién sabe lo que tendría que ser. No pensaba: «¿Qué será de mí?», sino eso otro, mucho más terrible: «¿Qué seré yo?». Tenía la sensación de que ya no estaba en mi ciudad, sino en la de otro, y la miraba sin reconocerla, como si de pronto hubiesen desprovisto de todo sentido los lugares. También para el poseer, para el compadecer, para el amar, existía un límite. Y era como si yo lo hubiera cruzado y al cruzarlo se hubiese desatado ese motín. Ya no conocía las distancias entre aquella plaza y la otra, ya no comprendía qué se debía hacer para que esta parte de la ciudad se engarzara con aquella, ni qué reclamo debía pronunciar para que esos coches que ahora se sucedían ante mí como en fragmentos pudieran volver a pertenecerse unos a otros, ni qué podía hacer yo para volver a pertenecerles a ellos, para decir: «Soy

vuestro». Por un momento olvidé la razón de cada uno de ellos, la ternura con la que deseé una vez que fueran admirados por otros como lo habían sido por mí. Y pensé que a partir de entonces ya no podría amarlos nunca más ingenuamente.

Lectura en la cárcel para mujeres de Lichtenberg

Desde el hotel en el que me alojó la organización del International Literature Festival de Berlín hasta la prisión de mujeres de Lichtenberg había un largo trayecto. Yo recordaba la invitación a esa lectura, hecha apenas unas semanas antes de mi llegada a Berlín, de la misma manera que recordaba haberla aceptado entusiasmado de inmediato. Durante varios días estuve comentándoselo a mis amigos como el evento en el que más me agradaba participar y de hecho en los preliminares de mi viaje imaginaba fugazmente las caras de aquellas mujeres que ya me esperaban. Esta idea me causaba cierta impresión: la de que *ya* esperaban. Como quien prepara una cita con alguien que ya está en el lugar y que no va a moverse de él.

Aquellas caras anticipadas de las mujeres de la cárcel de Lichtenberg adquirieron peso real por primera vez durante el trayecto desde mi hotel hasta la prisión. Desde Berlín Oeste, donde me alojaba en la Uhlandstrasse, hasta el barrio periférico y obrero del Berlín Este que es Lichtenberg, se sucedía esa impresión siempre repetida de cuando un viajero se traslada con celeridad desde la parte más civilizada y privilegiada de una ciudad hasta la más desfavorecida. La ciudad, poco a poco, se va uniformando, se vuelve anónima. La pobreza unifica y despersonaliza los rostros, los vestidos, los edificios. Lejos ya de la puerta de Brandeburgo y de la Alexanderplatz, quedaba el Berlín Este, el largo tedio azulado y uniformado del Berlín Este y la cara anticipada de las mujeres de Lichtenberg que esperaban. Yo sentí angustia por primera vez allí, en la expectación, y pensé con cobardía que no tenía nada que decir a aquellas mujeres. Las imaginaba como a esos rostros-paisajes que veía al otro lado de la ventanilla del lujoso coche que nos transportaba, rostros-paisajes antiguos como peces fósiles, como la pobreza o el hambre. Me sentí inexplicablemente indigno de dirigirme a ellas siendo yo libre y ellas no. En mi disparatada imaginación, la figura de una mujer encarcelada se me aparecía como una criatura doblemente encerrada, doblemente presa.

La entrada era fría pero el edificio, visto desde fuera y a pie de entrada, tenía un aspecto inofensivo y manso. Tan gris y hermético (estaba en mitad de un barrio) como la mayoría de los edificios que lo rodeaban. Nos habían cacheado y fichado y enseguida estábamos caminando por un largo corredor, ya estábamos *dentro*. Me acompañaba una coordinadora del festival y un actor alemán que se iba a encargar de traducir mis palabras y de la lectura de los textos. Resulta extraño comprobar cómo, en una situación de indefensión, el entorno se convierte en ruido. Puertas que se cierran. Pasos que se escuchan. Pitidos cuyo significado y procedencia se desconoce. La cárcel era, antes que imagen, ruido. Y puedo asegurar que en un contexto como aquel todo ruido, por muy débil o aparentemente inocuo que fuera, adquiría de inmediato la cualidad de una amenaza.

Del corredor pasamos a un patio ajardinado al que daban las ventanas de la mayoría de las celdas. Era un hermoso jardín, aunque pequeño, y hacía también las veces de campo de deporte. El sonido de nuestras voces despertaba la curiosidad y de cuando en cuando se podía ver asomar alguna cabeza anónima por entre alguna de las ventanas. No hay comunidad que no reaccione ante la inclusión de un elemento extraño, y aquella cárcel era una comunidad, una que, si se puede decir así, aglutinaba todas las características, tal y como las imaginaba yo en aquel momento, de las comunidades más primitivas, casi preconscientes de su ser comunidad. Su ser comunidad era, aun entonces que ni siquiera habíamos visto a las presas, un ser orgánico, establecido en la privación y marcado por ella.

A la lectura acudieron aproximadamente unas treinta reclusas, la mayoría de ellas con edades comprendidas entre los veinticinco y los treinta años y encarceladas por asuntos relacionados con el tráfico y consumo de heroína. Entraron en la habitación ruidosamente, a la expectativa ellas también. Dulce y densa, aquella pequeña representación de la comunidad carcelaria de Lichtenberg se aglutinaba, miraba de reojo, consciente de su poder y de su violencia sobre el recién ingresado. Sería inexacto decir que deseaban sorprendernos. Más exacto sería que deseaban gustar. Deseaban gustar con una ansiedad que jamás había contemplado en una mujer en el mundo exterior. Gustar para aquellas mujeres se convertía, en nuestra presencia, en un estatuto del ser. *Eran* en tanto y en cuanto nos *gustaran*. Lo extraño era que de ese juicio no se derivaba en absoluto que nosotros las atrajéramos en realidad. No ansiaban, como en una mirada convencional de alguien que desea gustar, el contacto. Aquel deseo no buscaba el encuentro, sino la modelación. Nuestro interés por ellas, por cada una de ellas en concreto, hacía

nacer la carne bajo la atención. Nuestro interés por ellas era precisamente la ceremonia a través de la cual ellas eran encarnadas.

La lectura de los textos transcurrió tranquila, bañada de un constante juego de miradas entre el lector, las reclusas y yo. Uno acepta las miradas de los desconocidos como un hecho. Los que nos miran viven generalmente sin penetrar en nuestra manera de vivir. En una cárcel, sin embargo, las miradas son oscuras y llenas de surcos, de ahí ese sentimiento heterogéneo de miedo, de desamparo, de compasión, de curiosidad. Pequeños gestos, pequeños detalles, revelaban en la uniformada mirada de las reclusas una vida rica y concreta; un brazo lleno de cortes, una especial seriedad llegada la lectura de un pasaje concreto, una manera de cubrirse la cara o de retirar de pronto la mirada, un tatuaje hacían saltar la suposición, de la misma manera que en la noche de la ciudad suponemos la vida de nuestros vecinos tan solo por lo que sus ventanas nos revelan de ellos.

«Es verdad —solía decir un amigo mío—, puede romperse un hombre, yo he visto romperse a muchos hombres». Puede también romperse una mujer, y entonces mira como nos miraron en Lichtenberg algunas de aquellas reclusas tan jóvenes. Un ser roto mira siempre como desde un constante estado de «falta». Su ser roto es antes que nada esa conciencia de saberse roto. Pueden acaso engañarse acerca del sentido de su conducta, pero no acerca de su verdad. Ni siquiera cuando sus cuerpos mostraban claros síntomas de placer parecían aceptar intelectualmente la idea de estar gozando, como si su propia inteligencia las distrajera de esa dicha real para sumergirlas constantemente en el desasosiego de su tragedia.

Salimos de la cárcel en silencio, después de dos horas con ellas. El aire de la calle, siendo el mismo que el del patio, casi hacía daño.

Un hombre ciego pinta un cuadro

La escena podría pertenecer a un relato de Carver o a una película de Wim Wenders, pero es una escena real: un hombre ciego pinta un cuadro porque otro hombre, a su lado, le ayuda llevándole el brazo hasta donde el ciego le indica. Poco a poco se va formando un paisaje sobre el lienzo, un paisaje que ha surgido desde el interior luminoso del ciego. Es un paisaje invernal, con una luz amarillenta y decidida, y el cuadro brilla de pronto como una totalidad permanente. El ciego pinta con la decisión inquietante de quien ve el cuadro flotando delante de él, en algún lugar físico que está entre su cuerpo y el lienzo; el hombre que le ayuda sonríe. «¿En qué color quieres firmarlo?», le pregunta. «En rojo», responde el ciego. Y firma en una esquina, con decisión: ATA.

Pasé mi infancia rodeado de los cuadros de un pintor amigo de mi padre llamado Ataúlfo Casado.

Uno de ellos era una flor hipnótica, enorme y psicodélica en la que con más frecuencia de la deseable acabábamos estampando un balón de fútbol. El cuadro caía y se oía la exclamación imperturbable de mi madre: «¡El Ataúlfo!», como si fuese un grito de guerra visigodo. En casa había también un retrato de mi madre pintado por él y un vaporoso desnudo femenino, generoso de nalgas, que tal vez me ha educado eróticamente más de lo que soy capaz de admitir.

Ataúlfo, que durante muchos años fue uno de los mejores amigos de mi padre, desapareció de la vida de nuestra familia sin que hubiera una verdadera razón, por descuido, como muchas veces se extinguen las amistades. Y en ese descuido que duró veinte años (como a veces duran también los descuidos), Ataúlfo Casado se quedó ciego. El relato, cuando lo cuenta el propio Ataúlfo, tiene un tinte casi chejoviano. Le habían diagnosticado retinosis pigmentaria. Los médicos habían sido expeditivos y frontales y le habían dicho que era una enfermedad degenerativa. Solo un par de meses después, de camino hacia algún lugar y en compañía de su madre, al pasar por la Puerta de Toledo en Madrid, le preguntaron la hora —las doce menos diez—. «Al levantar la

mirada sentí como si me cayera sobre la retina una cortina grisácea. No podía ver nada. “Ya está”, me dije, “me he quedado ciego”».

Me gustaría acercarme a la rotundidad con la que esas palabras («“Ya está, me he quedado ciego”») me helaron la sangre cuando las oí por primera vez en boca de mi padre, al relatarme el reencuentro que había tenido con su amigo pintor veinte años después. Un pintor ciego, como un músico sordo, es curiosamente algo que en cierto modo casi podría rozar el cliché. ¿Qué se puede esperar de un Beethoven sordo aparte de que siga componiendo? Resulta interesante esa manera tan sibilina que tenemos de imponerle al discapacitado la obligación moral de sobreponerse voluntariosamente (con una energía sobrehumana) a lo que nosotros mismos no osaríamos afrontar ni con la mitad de coraje. Puede que sea uno de los triunfos de la «buena» voluntad de filántropo hipócrita: obligar al débil a ser heroico para no tener que encargarse de él.

En la vida real, como suele suceder, las cosas fueron de otro modo. Ataúlfo dejó de pintar durante muchos años. Tal vez fueran unos años en los que, como decía Oscar Wilde refiriéndose al dolor, «uno solo debería entrar con veneración y respeto», y supongo que comentarlos aquí a vuelapluma sería demasiado frívolo por mi parte. Tal vez ni el propio Ataúlfo sepa explicar demasiado bien el proceso interior que fue necesario para que regresara a la pintura. Es extraña y siempre misteriosa la manera en la que una persona vuelve a la vida desde un lugar en el que, sin que haya muerte, la vida no es posible. Pero el cuerpo absorbe todo tipo de alimentos; unos puros y otros que no lo son tanto; y todos los convierte en energía. Un 12 de octubre, dieciséis años después de haberse quedado ciego, y en soledad se preguntó: «¿Y yo qué podría pintar? Fue como si se abrieran las puertas del cuento de Aladino; de pronto me vi rodeado, otra vez, de imágenes. Llamé a mi madre y le dije: necesito que me compres material». El deseo de pintar desde la ceguera nació en Ataúlfo con la misma sencillez y necesidad con las que había nacido en la visión; no de la voluntad desquiciada de sobreponerse a toda costa a una desdicha, sino del amor a esas imágenes que le rodeaban y que hacía años le habían llevado a elegir la pintura entre todos los oficios.

Ataúlfo llevaba tres años pintando ciego cuando se reencontró con mi padre y la segunda pregunta que le hizo fue: «Andrés, ¿me ayudarías a pintar?». Yo no me creía que Ataúlfo hubiese pintado ciego aquellos cuadros hasta que vi en mi casa un vídeo que había grabado mi madre en el que pintaban los dos juntos: primero un horizonte, una línea, luego los árboles, tres líneas, luego el bosque, el claro del bosque, el cielo. Ataúlfo sentado

frente al bastidor, la mano de mi padre en su brazo, la luz. Como se aprende a aguantar la respiración bajo el agua, como se aprende a hablar, así también se aprenden los oficios. Mi padre le lleva el brazo hasta donde le dice Ataúlfo y le prepara unos colores cuya composición es dictada al milímetro, con la seguridad de quien recuerda un oficio que ama, el suyo. En el vídeo bromean, se quejan, discuten, se ríen: «No me empujes la mano... ¿Hay calvas? Dime si hay calvas, odio que queden calvas... Recto, coño, Andrés...». Todo envuelto en un buen humor tan aplastante que a uno no le queda más remedio que aceptar que el resultado tiene todo el ímpetu que una obra de arte puede alcanzar en el esplendor de las facultades humanas porque ha nacido, precisamente, del amor. Si la vida había podido ser en algún momento un problema para Ataúlfo, viendo aquellas imágenes, uno entendía que Ataúlfo había decidido por su parte no convertirse en un problema para la vida.

Raymond Carver dijo en un cuento que los ciegos se mueven despacio y no sonríen jamás. Lo dijo, me temo, porque no tuvo la oportunidad de oír cómo se ríe Ataúlfo Casado, y más aún cuando está pintando con su amigo Andrés.

Encariñarnos con las preguntas

De la lectura como conciencia del otro

Tal vez uno de los más extraños privilegios del amor sea el de intuir en las personas a las que amamos (y de la misma forma que lo sentimos en nosotros mismos) el profundo vacío que produce a veces pensar en la propia vida. De los privilegios de la lectura, tal vez uno de los menos comentados sea parecido a ese privilegio del amor: la lectura es sin duda uno de los puentes más firmes a través de los cuales la existencia del otro en su estado más íntimo y más desprotegido se vuelve inaplazable. La disposición a la lectura es, de entrada, una disposición ética precisamente por esa razón, por la exposición de la intimidad, de lo relativo a lo privado y a las relaciones de unos seres con otros. Hay en la literatura, y en el hecho de leer, una especie de pobreza esencial que determina el acto, que lo configura. El otro, escondido bajo el texto y entregado a los ojos de quien lee, está expuesto, amenazado incluso, como si nos invitara a un acto de violencia. «Y sin embargo es precisamente el rostro del otro el que nos impide matar», recuerda Levinas.

En este sentido, una invitación a leer es siempre sospechosa. Tiene un sentido nupcial, es de una naturaleza comprometedora. Allí donde el que invita sabe lo que ofrece y a quién se lo ofrece, el invitado está, aun por un instante, sometido a una expectativa suspendida. Y es precisamente esa ambigüedad de la invitación, la de que solo pueda ser un acto de poder o de amor, la que sitúa todos los prólogos del mundo en el territorio de la verdad engañosa. El invitado tiene que hacer siempre un acto de fe, de cesión. El invitado tiene que creer al que le invita. Las invitaciones a la lectura que he leído hasta la fecha han estado siempre basadas en un tópico un tanto falaz y un tanto cursi; el de que leer nos engrandece, el de que es el puente para vivir otras vidas, para evadirnos. Este tópico tiene la virtud de ser cierto, pero incompletamente cierto, como todos los tópicos, y por tanto más peligroso que una mentira abierta. Hay además otro problema, como decía Mafalda, el de que «es tan verdadero que no sirve para nada».

Es rasgo habitual de quien se siente enamorado tener la impresión de que solo él, de entre todas las personas del mundo, es capaz de percibir en toda su

justicia la excelencia del rostro que ama. Es, transferida, una experiencia muy habitual en la conmoción que provoca una lectura. Uno tiene la sensación de que se han dirigido solo a él, y que solo él, por tanto, es capaz de percibir en toda su intensidad esa calidad, esa grandeza, por muy universal que sea la obra literaria que le haya conmovido. O que solo él, de entre todos los lectores posibles, ha sido zarandeado por ella con tal fuerza como para hacer de su lectura un acontecimiento histórico en su vida, como para admitir que ha habido un antes y un después de su percepción del mundo, que ha sido filtrado precisamente por ese acontecimiento. Bien es cierto que esas experiencias son escasas en la vida de cualquier persona, pero también lo es que marcan a fuego nuestra experiencia emocional como lectores. En ese sentido nuestra vida lectora vuelve a emparentarse con nuestra vida afectiva. En el corazón de cualquier persona lectora hay siempre esos dos o tres hitos particulares, libros sobre los que han confluído, como bajo un signo estelar, alegres casualidades y peculiares disposiciones de quienes éramos cuando nos cruzamos con ellos; llaves que hemos encontrado en el momento preciso para interpretar con una sabiduría que no era nuestra lo que nos sucedía o nos inquietaba en ese instante particular; libros que nos han hecho entender, o que han propiciado que nos dispusiéramos de corazón a lo que estábamos a punto de vivir. Jugamos a imaginar que esos libros han llegado a nosotros como el regalo de un dios benévolo, y cuando han caído en nuestras manos gracias a la mediación de otras personas, no podemos evitar sentir hacia ellos un profundo agradecimiento, parecido al que sentimos por quienes en su momento nos presentaron a las personas de las que luego nos terminamos enamorando.

Y de la misma forma que a veces creemos que hay amores que nos llegan a destiempo, hay libros que parecen llegar también en un momento que no les corresponde. Con frecuencia nos maravillamos de libros que en otra época nos dejaron impasibles, pues no estábamos aún preparados para ellos, o sospechamos de otros que tal vez deberíamos retrasar su lectura para un momento más propicio. A algunos llegamos con retraso, como si quisiéramos recomendárselos al que fuimos cuando teníamos veinte años, y de otros, como de ciertas personas, no nos queda el más mínimo recuerdo.

Se ha hablado mucho del placer con respecto a la lectura. Otro tanto cabría decir del desagrado. O de ese desagrado, más bien particular e inolvidable, que producen ciertos amores, ciertas lecturas, y de los que uno puede acabar extrayendo tanto provecho como de las lecturas que hizo con fruición. Dar cuenta del desagrado no es tarea fácil, y más de un libro excelente nacido de ese esfuerzo. El propio Canetti dedica doscientas páginas

a explicar con una lucidez implacable por qué razón desprecia las cartas de Kafka a Felice en *El otro proceso de Kafka*; y Simone de Beauvoir, en un extenso prólogo a *Los 120 días de Sodoma* del marqués de Sade, explica por qué, a su juicio, deberíamos quemar el texto que ella misma está prologando. Que algunos odios furibundos terminan por deslizarse hacia la fascinación lo prueban cientos de obras, entre las que se encuentra el mismo *Don Quijote*, que, como toda parodia, precisa de su modelo (por mucho que lo desprecie y se mofe de él) para existir sin más.

Si bien es cierto que existen tantos tipos de lectores como de personas, uno siempre se sentirá inclinado a abogar por algunos en particular. Hay igualmente muchas formas de amar, no todas, sin embargo, igualmente sabias. En la lectura, al igual que en el amor, hace falta cierta apertura de ánimo, disposición crítica, gratitud a las virtudes, indulgencia para las huellas del tiempo, intolerancia a la estupidez y una buena dosis de energía activa y de imaginación. La combinación es, se admite, infrecuente, y provoca la peculiar paradoja de que exista gente que haya devorado la obra completa de Dostoievski sin el menor provecho y solo por mentecatería académica o por vanidad pura y otros (hablo del caso peculiar de un amigo) que se sepan casi de memoria el capítulo de «El gran inquisidor» de *Los hermanos Karamázov* sin haber leído una sola línea más del único Fiodor literato del que tengo noticia. No me cabe duda de que mi amigo ha absorbido más el espíritu de Dostoievski que el primer supuesto en discordia, y que si bien no podría competir en un festival de referencias bibliográficas, en el caso de que se encontrara con el autor de esas líneas, sería capaz de dejarle con los ojos en blanco con más de una objeción bien madurada. Tanta es la diferencia entre un lector que se ha apropiado emocionalmente de un texto y otro que ha pasado por encima de él con frivolidad, sea esta de la naturaleza que sea.

Separada de la vida, o de su integración en la vida, la experiencia de la lectura carece de valor.

Y de verdad hay lectores desagradables, como hay amantes desagradables. La verdadera experiencia lectora es, de modo muy distinto, a total imagen y semejanza de la vida; nos da un sentido de la profundidad y de la pregunta más que de la respuesta, nos hace —como decía Rilke— «encariñarnos con las preguntas» más que anhelar respuestas rápidas y solo a medias satisfactorias. Y al acostumbrar nuestra mirada a la pregunta, la acostumbra también a la profundidad. El lector, como el amante, es también apresurado, tiene urgencia de saber, de leer. No hay experiencia como la de encontrar a un escritor que nos conmueve. Uno comienza a buscar apresuradamente todo lo

que ha escrito, con la misma impaciencia con que buscaría esas obras si hubiesen sido escritas ayer mismo, como si fuesen a desaparecer mañana. Y si además tiene la suerte de que ese escritor esté vivo, conocerle es siempre una experiencia singular. Dejando aparte las decepciones propias a las que inevitablemente están expuestos todos los seres humanos, no puedo dejar de recordar una historia que tuve la suerte de vivir junto a Gabriel García Márquez durante la pasada Feria del Libro de Guadalajara, en México. Mientras firmaba libros —él entre la enorme multitud que le rodeaba, yo entre la mía casi inexistente—, se le acercó una señora para que le dedicara uno de sus libros y con un cristalino acento colombiano dijo: «¿Sabe? Tengo la sensación de que yo a usted le he querido mucho». A mí me dieron ganas de saltar de la mesa tras la que estaba sentado y abrazarme a aquella mujer. Había precisado con una simplicidad luminosa lo que yo mismo había sentido con frecuencia en mi experiencia como lector con respecto a muchos autores: el agradecimiento, pero un agradecimiento afectivo, emocionado. Y pensé que si hubiera podido tener frente a frente a Henry James en aquel momento, esa y no otra habría sido la frase que hubiese querido decirle, la más apropiada. A él, que tanto amaba las frases apropiadas.

Memoria del agua

Al principio, como toda mi experiencia de vida era la de un niño de tierra y mesetario, el agua era solo el mar, tal vez porque solo el mar era un agua-tierra. Un agua (¿*un* o *una*? *Un*, claramente, *un agua*, porque el agua es siempre masculina para los del interior y femenina para los costeros), un agua, repito, anticipada durante todo el año. En el invierno el mar no existía, esperaba en el corazón, agazapado. Se recordaba solo muy de cuando en cuando y siempre como a un difunto; es decir, con la sublimidad cerrada y coherente que solo tiene la vida de los difuntos en la vida abierta e incoherente de los vivos.

El mar era la familia del padre, inexistente también en el invierno; los primos y las tías se encarnaban solo en verano, durante el resto del año permanecían en ese limbo acuático y marino en el que permanecen (para los del interior) los habitantes de la costa.

Se llegaba por una carretera estrecha, sinuosa, que rodeaba la marisma de Huelva y en la que cada año había una plaga casi bíblica de mosquitos. Luego, de pronto, tras un cambio de rasante, el mar. Como lo sabíamos, aguantábamos la respiración para no distraernos (siempre he estado convencido de que respirar distrae). Llegaba el olor del mar antes que el mar. Llegaba también el pensamiento del mar antes que el mar. Uno descubría de pronto que el mar siempre había estado ahí y que el agua contenida en el mar hacía que el pensamiento tuviera una naturaleza distinta.

El mar hipnotizaba. Pero *hipnotizar* es una palabra un poco falaz y mentirosa para referirse al mar, igual que *hechizar*. El mar estaba compuesto por un agua distinta a todas las demás, un agua personificada; *maligna*. Un agua-persona que todos los años se cobraba la vida de dos o tres veraneantes, como nosotros. La playa misma era un escaparate en el que el mar, ese agua-persona, elegía de entre todos nosotros a la víctima a la que iba a devorar aquel año. Era cuestión de tiempo, una costumbre, un ciclo, no habría servido de nada resistirse. Y tampoco habría servido de nada rebelarse. Todos los años pasaban los aviones comerciales sobre la playa y tiraban objetos de propaganda: balones, gorras, pequeños paracaidistas de plástico. Los chicos

jóvenes corrían y si alguien conseguía alguno de esos objetos lo llevaba hasta su sombrilla con la sonrisa neandertal del cazador, una sonrisa enigmática, blanca. Un año murió ahogado, tratando de nadar hacia los balones, uno de aquellos chicos. No volvieron a tirar nada más los aviones, ni aquel verano ni ningún otro. Fue el primer ahogado al que vi en mi vida (no lo vi, claro) devorado por el agua, hinchado, porque hinchar era, para el agua, devorar. Parecía la peor y más pesadillesca de las muertes. La más espiritual también, morir ahogado, como si uno se hubiese envuelto en su propia muerte.

El agua de mar era densa, nutritiva, curativa, traicionera, asesina. Nunca un solo sujeto tuvo tantas y tan contradictorias cualidades. Con el mar, como con la filosofía, uno tenía que pensar de inmediato si era sostenible también el argumento contrario. Y con frecuencia lo era.

Y del envolverse (el mar) al verse envuelto (la lluvia). Qué importaba que tuviese su mes particular («en abril, aguas mil»), era más emocionante en realidad el agua fuera de estación. Era maravilloso regresar empapado en pleno invierno, haber salido sin paraguas, sin abrigo incluso. «Cómo te has puesto». Tan halagadora esa exclamación femenina, casi siempre de la madre, *cómo te has puesto*, como un bálsamo que confirmaba, en cierto modo, la virilidad. (La virilidad: esa mezcla entre estupidez e insensatez temeraria). En cierto modo verse empapado por la lluvia era haber vencido a algo. No saber con precisión a qué se había vencido exactamente lo hacía, si cabe, más interesante. Se regresaba como se regresa de una guerra: exhausto y con ganas de satisfacer apetitos muy simples. Provocaba, como todos los accidentes, unas abruptas ganas de reír.

Fascinaba también la lucha de la mujer contra la lluvia, una lucha de por vida, incansable, heredada, milenaria. La mujer prehistórica también se refugió de inmediato ante la lluvia como si hubiese tenido un calambre nervioso, o como si huir de la lluvia estuviese escrito en su legado genético. Mi abuela huía de la lluvia como todas las mujeres de todos los tiempos. Solo la lluvia le hacía maldecir, y hasta blasfemar, porque la lluvia y la oración son probablemente los dos fenómenos (natural y humano) más unidos de la historia. Se reza para que llueva y para que *no* llueva y el refrán más bonito y que más me ha crispado de mi vida (porque lo decía mucho una persona a la que siempre desprecié) es: «Nunca llueve a gusto de todos».

La lluvia, llevada al extremo y la extenuación, cambia su naturaleza y se convierte en crecida, en río. Como niño mesetario y del interior yo solo conocía un tipo de río, el de deshielo. El río de deshielo de la sierra que yo veía era siempre un río fino y larguirucho, escuchimizado, concentradísimo.

De la Mujer Muerta, en Segovia, bajaba un chiste de río que luego, embotellado, era una de las marcas más conocidas de agua natural española. Parecía increíble que de semejante riachuelo pudiesen llenarse tráileres enteros de botellas de litro y medio. En un arranque antisocial, uno meaba en el riachuelo imaginándose a una señora muy rica beberse con total precisión nuestra orina. Perversidad de la meada-río (otro río, diminuto, río-cascada, Niágara doméstico) que siempre regocija porque llama al juego, al dibujo, a la competición.

Luego descubrí que había también otro tipo distinto de ríos porque me enamoré de una mujer que había nacido frente a uno. Un río como un mar diminuto. Frente al río había otro país y me imaginé la infancia de esa mujer que, cuando fue niña, vivió en una casa en la que no había nada entre esta y el río, apenas cuatro plantas. Un río enorme y lúgubre, color barro, por el que bajaban dioses enteros y árboles enteros, tierra, y peces que se alimentaban de ella y por eso no comía a nadie. Imaginé lo que debía ser cruzar edades distintas, asistir a la manera en la que los pensamientos propios cambian de naturaleza con cada edad y hacer todas esas cosas siempre frente al mismo río invariable y marrón. Y no sé si reverencié más entonces al río o a la mujer de la que me había enamorado. Pensaba que mi corazón urbano estaba acostumbrado en realidad a un tipo de río diferente, un río subterráneo y domesticado en tuberías. Un río fiel y obediente, sometido al termostato: uno podía especificar su presión, su temperatura, su cantidad. Se *perdía*. Era *un bien*. No había que derrocharlo. Era *potable*. Recuerdo aquel año de la sequía de mi infancia. El gobierno hizo una campaña televisiva en la que decía una voz en *off*: «Si no haces esto... (y se veía a un hombre que apagaba un cigarrillo volcando sobre él un cubo entero de agua), ¿por qué haces esto? (y se veía a otro arrojando un cigarrillo al inodoro y luego tirando de la cadena)». Perversidad de la inteligencia oficial que desvelaba la absurdidad de una acción común y distraída, que convertía a nuestros padres en delincuentes y dilapidadores del bien y a nosotros (que seguíamos cepillándonos los dientes sin cerrar el grifo durante el proceso) en compinches en miniatura. El habitante de la ciudad tiene siempre un miedo secreto que nunca confiesa: el de que cierran el abastecimiento de agua y tenga que abandonar su casa. Es entonces cuando se pondría totalmente de manifiesto su fragilidad de urbanita (esa fragilidad que yo veía que no tenía la mujer de la que me había enamorado, porque a ella le bastaba abrir la ventana para ver el río); tendría que salir como los parásitos sostenidos que se han estado alimentando por canales que en realidad no les corresponden.

Desde que contemplé aquel río deseo volver a él, y a las cataratas que vi sin ver hace casi ocho años, y que, como no eran de ella, no me interesaron mucho, solo unos cuantos miles de toneladas de agua que caía. En los próximos dos meses tengo pensado cruzar un río y un océano. Los dos, no sé por qué, me parecen lo mismo, porque los dos me llevan al mismo lugar. De los dos me parece que emana una luz impresionante.

Parte II

COMPRENDER EL DESCONTENTO

Rey has sido, rey desde siempre

Sobre Muhamad Alí

Tal vez uno de los episodios que más conformaron el carácter de Alí fue precisamente su amistad con Malcolm X. Se conocieron en Detroit, en 1962. Cassius y su hermano Rudy se habían desplazado a aquella ciudad para asistir a una reunión de la mezquita local. Antes de que comenzara el acto, los Clay se tropezaron con Malcolm X en el comedor de estudiantes que había al lado. Clay le tendió inmediatamente la mano:

—Soy Cassius Clay —dijo.

Alguien susurró a Malcolm que aquel muchacho era uno de los aspirantes al título de los pesos pesados. Ferdie Pacheco, uno de los asistentes de Alí, lo describe como una reverberante fascinación mutua: «Malcolm X y Alí eran como hermanos. Era casi como un enamoramiento. Malcolm pensaba que Alí era el chico más estupendo que había conocido nunca, y Alí consideraba que Malcolm era el negro más inteligente de la faz de la tierra. Malcolm X era increíblemente brillante, convincente, carismático, al modo en que suelen serlo los grandes líderes y los mártires. Todo ello dejó una impronta definitiva en Alí». Y sin embargo, había algo que Alí no entendía y sobre lo que Malcolm parecía pronunciarse con insistencia: la demonización de los blancos. Los Musulmanes Negros, a los que se había adscrito ya, desatando una tremenda impopularidad inicial, en cierto modo satisfacían una necesidad profunda del joven Alí, pero al tiempo no se veía capaz de adherirse a la totalidad de sus postulados, ni de entablar una lucha abierta. El mismo Alí estaba rodeado de blancos; Morthy Rothstein, Pacheco y hasta el grupo blanco de Louisville que había creado un fondo monetario para que dispusiese de él cuando le hiciera falta. A sus ojos no había ningún demonio blanco. Malcolm X, por su parte, fue capaz incluso de pronunciarse en contra de Kennedy tras su asesinato, provocando una auténtica conmoción nacional, y hasta en el interior de la asociación de los Musulmanes Negros, que lo vetó temporalmente.

El revolucionario Malcolm era negación pura; para construir su verdad era preciso, en primer término, destruir la de los otros. Alí, sin embargo, con toda

su aparente ingenuidad en ciertos episodios vitales, se levanta como un gigante precisamente porque en ese viaje hacia la conciencia negra ha dado un definitivo quiebro, un absoluto «puñetazo fantasma» como aquel con el que derribó a Liston en su lucha por el título mundial de campeón de los pesos pesados: puesto que el negro ha sufrido la explotación, más que el resto, ha adquirido más que el resto el sentido de la revuelta y el amor a la libertad. Y como ha sido el más oprimido, lo que debe perseguir es la liberación de todos, al tiempo que trabaja en su propia liberación.

En los días en que se escribe este pequeño texto hemos asistido a una de las victorias más esperanzadoras de este nuevo siglo; la elección del primer presidente negro de los Estados Unidos, Barack Obama. Y resulta interesante, aún por un segundo, detenerse a estudiar esa evolución. La negritud parece ser el tiempo débil de una progresión dialéctica: la afirmación teórica y práctica de la supremacía del blanco es tesis; la posición de la negritud como valor antitético es el momento de la negación; pero este momento negativo no tiene suficiencia en sí mismo y los negros que se sirvieron de él en su momento, como Malcolm X, lo sabían muy bien. Sabían que todo tiende a preparar la síntesis. La negritud (Obama es su demostración palpable) existe para destruirse, es pasaje y no llegada, medio y no fin último. No desea dominar el mundo tanto como la abolición de los privilegios, procedan de donde procedan. Cuando por fin hay un presidente negro, su condición de negro es subalterna a su condición de presidente.

No ingenuamente Mailer abre su texto hablando del ego y de su enorme influencia en la historia del siglo xx. Tanto Malcolm X como Alí comprendían a la perfección que estaban en un momento verdaderamente revolucionario y el negro que reivindica su negritud en un momento revolucionario se sitúa desde ya en el territorio de la reflexión. Reaparece así la subjetividad —el ego para Mailer—, la relación de su yo consigo mismo. El negro que llama a sus hermanos de color a tomar conciencia de sí mismos (y ese y no otro es el mensaje verdaderamente insistente tanto de Malcolm X como de Alí, aun cuando sus posturas no coincidan por completo) tratará a la vez de presentarles la imagen ejemplar de su propia negritud.

«Para nuestra mentalidad americana es intolerable que esta figura, probablemente la más importante después del presidente, nos resulte sencillamente incomprensible; no sabemos si estamos ante un demonio o ante un santo», comenta Mailer, y solo dos días antes del combate contra Liston, en el que se convierte por primera vez en campeón de los pesos pesados, el propio Alí se define a sí mismo de la siguiente manera: «Soy joven, soy

guapo, soy rápido, soy elegante y probablemente no pueda ser golpeado. He cortado árboles, he luchado contra un cocodrilo, me he peleado contra una ballena, he encerrado rayos y truenos en prisión, incluso la semana pasada asesiné a una roca», un discurso que está lejos de ser la simple fanfarronada de un boxeador antes del entrar en el *ring*, y que delata más bien la propia conciencia que el propio Alí comenzaba a tener de sí mismo, una conciencia profética, una gran voz, como una enorme columna de aire. No por casualidad cuando Clay subió al *ring* de Miami Beach para enfrentarse a Liston lo hizo luciendo un batín de color blanco en el que se leía el rótulo «The Lip» (“el insolente”, “el bocazas”) cosido a la espalda.

El primer desplante que el Alí revolucionario hace a su país natal, el más cristiano de todos los países (cuando Europa había dejado de ser cristiana hacía más de cien años), es precisamente su conversión al islam. Ya antes de que viajara a Roma en busca de su medalla en los juegos olímpicos, se había quedado fascinado con una secta llamada la Nación del Islam, más conocida con el nombre de los Musulmanes Negros. En la primavera, antes de partir hacia los juegos olímpicos, Cassius leía el periódico oficial de la Nación del Islam, el *Muhammad Speaks*. «Lo más concreto que encontré en las iglesias —comentaría años más tarde— fue la segregación. Ahora, en cambio, había aprendido a aceptarme a mí mismo, a ser yo. Ahora sé que somos el hombre original, que somos el pueblo más grande del planeta Tierra y que nuestras mujeres son sus reinas». Una transformación que culminó con su adhesión a la Nación del Islam y su conversión. Necesitaba, pues, un nuevo nombre que borrara de sí todo lo que de blanco (que no era poco) había en su sangre:

Cassius Marcellus Clay se llamaba un hombre blanco que era dueño de mi bisabuelo y a mi bisabuelo le pusieron así por él, y luego a mi abuelo, y luego a mi padre, y luego a mí. Creo en Alá y creo en la paz. No pretendo vivir en un barrio blanco. No quiero casarme con una blanca. Me bautizaron cuando tenía doce años, pero no sabía lo que hacía. Ahora ya no soy cristiano. Sé adónde voy y conozco la verdad, y no tengo por qué ser lo que vosotros queráis. Soy libre de ser lo que yo quiera.

La conversión de Alí en cierta medida era una conversión global, no solo anticristiana, sino también antiamericana (y ello, evidentemente, a pesar de que, como cientos de actitudes lo prueban, siguiera siendo en realidad

profundamente cristiano y profundamente americano). La lengua, ya antes desatada del joven Clay, se desata aún más:

No consideran que los púgiles puedan tener cabeza. No consideran que puedan ser hombres de negocios, ni seres humanos, ni inteligentes. Los boxeadores no son más que brutos que vienen a entretener a los blancos ricos. Pegarse entre ellos y romperse la nariz, y sangrar, y actuar como monitos para el público, y matarse por el público. Y la mitad del público son blancos. En lo alto del *ring* no somos más que esclavos. Los amos escogen a dos esclavos grandes y fuertes y los ponen a pelear mientras ellos apuestan a que su esclavo machacará al del otro. Y eso es lo que veo cuando veo a dos negros peleando.

Puede que alguien hubiese dicho antes palabras parecidas a aquellas, pero desde luego no era el campeón del mundo de los pesos pesados. Y no era negro.

A la absurda agitación utilitaria del blanco, el negro Alí opone la autenticidad que ha recogido de un sufrimiento histórico: como ha tenido el horrible privilegio de tocar el fondo del abismo, la raza negra es una raza elegida. Hace de su negritud una pasión si no anticristiana por lo menos acristiana; el negro consciente de sí se representa a sus propios ojos como el hombre que asumió todo el dolor humano y que sufre por todos. Eran cosas que seguían siendo difíciles de asimilar, «tenía uno la impresión de no haber visto lo que había visto», asegura Pacheco.

Es cierto que Alí se radicaliza tras el asesinato de Malcolm X en febrero de 1965 y más aún cuando se trata de temas sexuales. Es furibundo, por ejemplo, en su entrevista a la revista *Playboy*:

Alí: A nuestras mujeres no las toca nadie. Pon un solo dedo sobre una hermana musulmana; te costará la vida.

Playboy: Está usted empezando a parecer la copia exacta de un racista blanco. Vamos a dejarlo claro: ¿considera usted que el linchamiento sería una respuesta adecuada al sexo entre personas de distinta raza?

Alí: Todo negro que se meta en líos con una mujer blanca debe ser asesinado. Eso es lo que siempre han hecho los blancos. Linchaban a los negros por el mero hecho de mirar a una mujer blanca: lo calificaban de mirada lasciva e iban a buscar la sogá. Los toquecitos, las palmadas, el engaño,

cualquier tipo de abuso, faltar al respeto a nuestras mujeres...
Todas esas cosas deberían pagarse con la vida.

Playboy: Y ¿qué ocurre si una mujer musulmana quiere salir con un negro no musulmán o incluso con un blanco?

Alí: Entonces es ella la que muere. La matamos a ella también.

Resulta obvio que la popularidad del joven Alí decreciera hasta el subsuelo cuando se despachaba con semejantes perlas y más aún cuando el país al completo estaba bajo los efectos de acontecimientos tan recientes como la legalización del porno. Alí hablaba de linchamientos, pero la gente estaba acudiendo en masa a ver la polémica *Deep Throat* (*Garganta profunda*) de Gerard Damiano en cientos de salas de varios estados. El discurso de la liberalización sexual había traspasado con mucho sus estrictas fronteras lúbricas y se había convertido en un auténtico debate político. Actores como Dennis Hopper, Warren Beatty y hasta la misma viuda de América, Jacqueline Kennedy, se habían hecho fotografiar acudiendo a verla.

Pero si no se dejaba amar del todo por su América, tampoco se dejaba odiar del todo, y su discurso cada vez resultaba más influyente. Alí tiene en todo momento la actitud de un chico divertido, de un *showman*. Él mismo parece entenderlo, con esa inquietante ambigüedad que tienen esas personas que a ratos se hacen las estúpidas (o que verdaderamente lo son: «He dicho que era el más grande, no que fuera el más listo», llegó a comentar), él mismo sabe que es en realidad un producto cien por cien americano. Tiene un humor rápido, intuitivo, cínico; en muchas ocasiones, cuando desplegaba aquellos desmesurados elogios de su fuerza o de sí mismo, uno tiene la sensación de ver al final una especie de sonrisa sardónica, como la de un niño que sabe que está siendo gracioso; a ratos parece imbuido en una solemnidad pesada y sentenciosa, como si estuviese recitando de memoria versos de Whitman, un orgullo y un ego que solo podían nacer de América, un sentido del humor desbordante, y en realidad todo se le perdona porque hasta su manera de despreciar América es profundamente americana. A ratos produce el efecto de esas personas que existen en ciertos grupos y familias que pueden descolgarse en el momento más inapropiado con un comentario sórdido, o cínico, o brutal, no importa; lo que en otros sería intolerable, en él es celebrado; lo que en otro ofendería, en él hace reír.

No todo es solemnidad y hasta el propio Alí es capaz de entender que un mundo tomado permanentemente en serio sería intolerable, de modo que a veces decide divertirse haciendo de Alí, como si se parodiara a sí mismo en

una versión totalmente estrambótica, poniendo posturitas, exagerándolo todo. Luego, de inmediato, se pone solemne otra vez, de nuevo sonrío. ¿Qué esperar de él? Si roza el *clown* lo hace en el sentido más estricto y radical de la palabra, porque solo al *clown* le es permitido decir ciertas cosas, solo el *clown* puede enseñarle el culo al rey y conseguir que ese gesto sea un gesto serio, una transgresión real y, al mismo tiempo, un gesto entretenido. Quien conozca mínimamente la cultura americana entenderá enseguida el sentido casi sacral que en esa cultura tiene la palabra *entertainment*. Allí no solo quiere su revolución, sino también su espectáculo. O más aún, son los dos movimientos coincidentes en el tiempo, revolución y espectáculo, tan ansiado el uno como el otro, tan inseparables que no podría concebirse que se diera el uno sin el otro. Uno a veces tiene la tentación de pensar que ciertos desbarres dialécticos de Alí (como el de la entrevista a la revista *Playboy* que hemos reproducido arriba) se producen no tanto porque el propio Alí creyera firmemente lo que decía (no faltan los episodios de su vida en los que se desvela como una persona conciliadora, afable y enemigo de la violencia gratuita), sino porque se deseaba de él el espectáculo —y aquí la palabra es particularmente apropiada—, se deseaba que alguien, y él era el más apropiado para ello, dijera exactamente esas palabras. No era el verdadero linchamiento real, que con seguridad el propio Alí habría impedido, sino la conmoción de esas palabras, su espectáculo.

Hay también otro aspecto que hace a Alí profundamente americano y que explica en parte su gran influencia, y ese aspecto es su belleza, su juventud, su incontestable fuerza física. Alí no era, desde luego, el más fuerte de todos los boxeadores, ni siquiera el más grande, si nos referimos a su tamaño físico. En los días previos al combate de Kinshasa en el que revalidó su título de campeón mundial de los pesos pesados, el propio Mailer comenta en otro texto que Alí evitaba mirar el saco en el que se había entrenado George Foreman y en el que a diario dejaba un hueco «del tamaño de una sandía». Evitaba mirarlo porque aquel hueco era el termómetro, la confirmación de que Foreman era más fuerte. ¿Por qué, si era Foreman incontestablemente más fuerte que Alí, no lo parecía, sin embargo, en absoluto? ¿Qué hacía a Alí ser verdaderamente el más grande? Mucho se ha comentado acerca del nuevo modelo de boxeador que instaura Alí: el del boxeador psicológico que hace toda una tarea de desmoralización del contrario previa al combate. En parte Alí sabe que un contrincante desmoralizado es un contrincante inseguro, pero no se trata solo de eso, y tampoco desarrollaremos aquí una descripción de sus técnicas pugilísticas; se trata más bien de otra cosa: en cierto modo, Alí es

perfectamente consciente de que es la encarnación de una fuerza, de que ha sido elegido; tan pronto es capaz de bromear y fanfarronear como de levantarse, con toda la majestuosidad de aquel viejo Walt Whitman. Allí sabe que es un gigante porque está sobre los hombros de un gigante; el gigante del dolor, de la humillación y de los atropellos que durante siglos ha sufrido la raza negra. Habla Whitman:

*Sé que soy inmortal,
sé que mi órbita no puede ser medida por el
[compás de un carpintero,
sé que no me desvaneceré como la espiral de
[fuego que traza un niño en la noche con un
[tizón encendido.
Sé que soy majestuoso.
Sé que las leyes elementales no merecen
[justificación.
Yo no lloriqueo con los que lloriquean en todo el
[mundo,
porque los meses son vacíos y porque la tierra
[es cieno y porquería.
Yo existo como soy, y eso basta.
Brotan de mí voces largo tiempo acalladas,
voces de interminables generaciones de
[prisioneros y esclavos,
voces de los enfermos, los desesperados, de los
[ladrones, de los enanos,
voces de ciclos de preparación y crecimiento,
de los hilos que unen a los astros, de los úteros
[y de la simiente paterna,
y de los derechos de aquellos a quienes otros
[pisotean,
de los seres deformes, vulgares, simples, locos,
[despreciados,
niebla en el aire, escarabajos que arrastran su
[bola de estiércol.
Yo no me cubro la boca con la mano.*

Compárese ese maravilloso texto de Whitman en *Hojas de hierba*^[3] con las palabras de Allí antes del combate contra Frazier en una rueda de prensa,

un Alí especialmente emocionado y que balbucea, como quien está siendo poseído:

Voy a luchar por el prestigio, no por mí, sino para levantar a mis hermanos pequeños que están durmiendo hoy en el suelo de América, la gente negra que vive de la beneficencia, que no puede comer, que no se conoce a sí misma, que no tiene futuro. Quiero ganar el título y pasear por los callejones con los borrachos, con los drogadictos, con las prostitutas. Podría ayudar a la gente, podría ayudar a mi gente de Louisville, Kentucky, Indianápolis, Indiana, Cincinnati, Ohio, Tennessee, Florida, Mississippi y enseñar a los negros caídos que no saben que esta es su tierra. Yo me parezco a mis hermanos de Alabama, de Georgia. Ellos no sabían que yo estaba aquí. Dios me ha bendecido para que consiga eso para toda esa gente.

Ahora que se va a enfrentar a Frazier, el propio Alí sabe que algo ha cambiado por completo, algo que no había ocurrido cuando consiguió por primera vez el título mundial contra Liston. Hay que retrotraerse unos años atrás, a una entrevista un tanto accidental realizada por un periodista llamado Lipsyte para el *Philadelphia Inquirer*. En el momento en el que Alí es llamado a cumplimiento del servicio militar, acababa de comenzar la guerra de Vietnam. Por aquel entonces Alí estaba acostumbrado a que le hicieran preguntas sobre su posición ante la discriminación racial, pero las que comenzaban a venírsele encima eran de una naturaleza muy distinta. Lipsyte recuerda haber preguntado a Alí qué opinaba sobre la guerra y el Vietcong, y que durante unos segundos el gigante negro se mantuvo en silencio, tambaleándose. «Luego, de pronto, dio en la clave», recuerda Lipsyte:

—Tío —contestó—, no voy a pelearme con el Vietcong ese.

En aquel momento, Alí no habría sido capaz ni siquiera de señalar con el dedo sobre un mapa en qué lugar se encontraba Vietnam, pero —tal vez sin conocer el alcance completo de sus palabras— acababa de hacer una auténtica declaración de intenciones. La prensa, y no solo la nacional, se abalanzó literalmente sobre él. De la noche a la mañana se convirtió en el antipatriota por excelencia para unos y en el héroe para otros. Spike Lee, el conocido director de cine y entonces un muchacho, lo recuerda con especial emoción:

Cuando no quiso ir [a Vietnam] sentí algo más grande que el orgullo; tuve la sensación de que mi honor de muchacho negro —de ser humano— quedaba a salvo. Alí era a fin de cuentas el

gran caballero, el matador de dragones, y yo, un mero muchacho de ciudad, me sentía su aprendiz en el camino hacia la gran imaginación y las grandes osadías. El día en el que Alí se negó a incorporarse a filas, lloré en mi habitación por mi futuro y por el suyo, por todas nuestras perspectivas como negros.

La polémica estaba servida. No le faltaron tampoco adhesiones ilustres, el mismo Bertrand Russell le escribió una carta entusiasta:

En los meses venideros los gobernantes de Washington van a tratar de perjudicarle a usted por todos los medios a su alcance, pero usted sabe, estoy seguro, que ha hablado en nombre de su pueblo y en el de todos los oprimidos del mundo que desafían valerosamente al poder norteamericano. Tratarán de hundirle porque usted es el símbolo de una fuerza que no pueden aniquilar, es decir, la conciencia, ya despierta, de un pueblo entero resuelto a no seguir siendo diezmado por el miedo y la opresión. Puede usted contar con todo mi apoyo.

Alí recibió aquella carta de Bertrand Russell el mismo día que le retiraron su pasaporte.

En Fort Polk, Louisiana, Alí acudió a la cita de reclutamiento junto a otros veinticuatro reclutas potenciales, pero no contestó cuando el joven teniente Steven Dunkley pronunció en voz alta el nombre de Cassius Clay.

—¡Cassius Clay, ejército!

El grito se repitió tres veces, hasta que el teniente le aisló en una habitación.

—¿Es usted consciente de que la negativa a incorporarse a filas acarrea una pena de cárcel de cinco años y una sanción económica?

—Sí, soy consciente.

Pero Alí recordaría muchos años que a la salida del centro de reclutamiento una mujer se abalanzó sobre él:

—¡De cabeza a la cárcel! ¡Ponte de rodillas y pídele perdón a Dios! ¡Mi hijo está en Vietnam y no tiene nada que envidiarte! ¡Ojalá te pudras en la cárcel!

Era, en definitiva, el grito de buena parte de la opinión pública americana. Se le condenó entonces a la pena máxima: cinco años de prisión y diez mil dólares de multa. «Tomé la decisión —aseguró luego a la revista *Black Scholar*— de ser un negro de los que no se dejan atrapar por los blancos. Un

negro menos en tu lista, hombre blanco, ¿comprendes? Un negro al que no vas a atrapar».

Césaire, el gran poeta negro, publica también entonces en *Le Monde* un poema dedicado a Alí:

*... es verdad que hay algo en ti que nunca
ha podido someterse, una cólera, un deseo, una
tristeza, una impaciencia, un desprecio, en suma,
una violencia... y mira, tus venas llevan oro,
no barro; orgullo, no servidumbre. Rey has sido, rey desde
siempre.*

Hay ya una auténtica gesta negra: primero la edad de oro de África; luego la era de la dispersión y de la cautividad; más tarde el despertar de la conciencia, el tiempo heroico y sombrío de las grandes revueltas, de Toussaint Louverture y los héroes negros; después la abolición de la esclavitud y ahora, por fin, la lucha por la liberación definitiva, a la que pertenecen, cada uno en su frente, Luther King, Malcolm X y Muhamad Alí por derecho propio.

*Aguardais la próxima llamada,
la inevitable movilización
porque vuestra guerra solo ha tenido treguas,
porque no hay tierra que tu sangre no haya
[empapado
lengua en que tu color no fuera insultado.
Sonreís, Black Boy,
cantáis,
danzáis,
arrulláis a la generaciones
que ascienden a toda hora
en las fuentes del trabajo y de la pena,
que se lanzarán mañana al asalto de las
[bastillas
hacia los bastiones del porvenir
para escribir en todas las lenguas,
en las páginas claras de todos los cielos,
la declaración de tus derechos desconocidos
desde hace más de cinco siglos.*

Si antes Alí había hecho del dolor histórico de la raza negra su propio dolor, ahora es sin duda su propia carga la que le enfrenta definitivamente a su condición, de negro, sí, pero sobre todo de líder. Resiste hasta la última tentación; la oferta secreta que le hace el gobierno de dejarse fotografiar con el uniforme y cubrir su servicio con un par de combates de exhibición para las tropas en Vietnam (oferta, por otra parte, nunca reconocida oficialmente por el gobierno). Al mismo tiempo que comienza su apelación al resultado del juicio, Alí comienza una verdadera carrera política. El título de campeón mundial de los pesos pesados le ha sido retirado, así como la licencia para boxear en todo el territorio nacional; los únicos intentos de boxear fuera de Estados Unidos también resultan infructuosos: se le prohíbe abandonar el país. Va de universidad en universidad dando conferencias antibelicistas. Con veinticinco años y en plena cumbre de su carrera deportiva y de su fuerza física, Alí es inhabilitado para boxear durante tres años y medio. Es acaso esa desnudez última del hombre Alí la que arranca más claramente los oropeles un tanto frívolos de otras veces para darle el verdadero oropel de un auténtico líder. Es esa desnudez, y ese aparente fracaso, lo que mejor simboliza su negritud. Una negritud que ya no es un estado, sino una superación de sí mismo. En el momento en el que acepta perder, ha ganado.

La propia guerra de Vietnam ayuda a Alí, esa guerra que los Estados Unidos creían poder resolver con rapidez y eficacia se convierte finalmente en una guerra que parece no acabar nunca, una infernal guerra de desgaste que poco a poco va haciéndose cada vez más impopular y que mina también el tan comentado espíritu patriótico americano. «A mí ningún vietnamita me ha llamado negro», se harta de repetir Alí en sus conferencias universitarias, pero ahora cada vez con más adeptos.

En 1970 a Alí se le permitió boxear de nuevo. Un senador del estado le consiguió por fin una licencia que le permitía pelear en Georgia (el único estado del país que no tenía una comisión de boxeo) y pudo estrenarse frente a Jerry Quarry. La corte del estado de Nueva York fue la siguiente en levantar el veto alegando que a Alí se le había retirado injustificadamente su licencia y tras catorce asaltos mandó a la lona del Madison Square Garden a Bonavena, en diciembre de aquel mismo año.

Todo estaba ya preparado para que Alí reclamara nuevamente su título de campeón de los pesos pesados. El rival, Joe Frazier, no podía estar más a la altura, ninguno de los dos púgiles había perdido ni un solo combate en toda su

trayectoria profesional. El 8 de marzo de 1971 fue la fecha acordada para el encuentro en el Madison Square Garden de Nueva York, un encuentro que desde varios meses antes ya tenía nombre: *The Fight of the Century* (“El combate del siglo”).

Hasta la última de las pedantes almas liberales que antes amaban a Patterson ahora rendían tributo a Alí. Las mentes negras más asombrosas y las más exquisitas de entre las blancas estaban dispuestas a aclamarlo. Y lo mismo ocurría con todos esos americanos trabajadores y amantes de la familia que sentían un odio genuino hacia la guerra de Vietnam. Qué nudo de serpentinas llevaba en la punta de su lanza. Qué cara de felicidad cuando explicó en la televisión cuál sería el orden de la pelea y la inevitable victoria. Parecía tan contento como un niño que chapotea en el agua de una bañera.

El otro combate —el combate legal que enfrentaba a Alí al gobierno federal de los Estados Unidos— se resolvió poco tiempo después, en junio de 1971. El jurado de la Corte Suprema (por una votación de ocho a cero) desestimó la acusación a Alí y afirmó que había sido injustificadamente vetado. Por primera vez se reconocía oficialmente su derecho como objetor de conciencia.

Aún hoy sigue siendo difícil dilucidar ciertos aspectos de la vida de Alí. El relumbrón del icono deja en penumbra otras zonas más ambiguas, menos claras, pero también más interesantes. La misma raíz de su fijación por el boxeo se ha contado tantas veces de manera tan ñoña que ha terminado por parecer una anécdota hagiográfica: siendo niño le robaron la bicicleta y decidió comenzar a boxear para que, si se daba el caso de que encontrara al que lo había hecho, pudiera darle una buena paliza. La anécdota del justiciero del antifaz tal vez funcionaría como estímulo en alguna absurda película hollywoodiense, no, desde luego, en la vida real. El novelista americano George Garrett, que durante cuatro años se dedicó profesionalmente al boxeo, hace una interesante anotación a ese respecto:

En todos aquellos años aprendí algo acerca de la hermandad de los boxeadores. La gente se dedicaba a aquella actividad brutal y a menudo auto-destructiva por una amplia variedad de razones, casi todas amargamente antisociales y rayanas en lo psicótico. La mayoría de los boxeadores a los que acabé conociendo eran personas heridas que sentían una urgencia

profunda y poderosa de herir a otras, aun a riesgo de herirse a sí mismas. Al principio lo que sucedía era que en casi todos los casos se exigía tanta disciplina y destreza, tantas otras cosas en las que concentrarse a parte de las motivaciones originales, que estas terminaban por tornarse borrosas y vagas, a menudo olvidadas, perdidas por completo.

Alí, en ese sentido, vuelve a ser un *outsider*. No bebe, lleva una vida sana, es guapo, está obsesionado con la salud, es de una pureza y de una integridad ideológicas casi intolerables, más aún en un mundo como el del boxeo, tan constantemente salpicado de escándalos. El sostenimiento de la figura «Muhamad Alí» dependía en gran parte de no poder defraudarse a sí mismo. Es posible que todas aquellas exhibiciones de ego provinieran en buena medida del miedo a defraudar y, sobre todo, del miedo a defraudarse. Alí repite que es el más grande tan recurrentemente como el exfumador reciente asegura que ha dejado de fumar, para convertir en verdadero aquello que pronuncia, y para obligarse ante los otros a llevar a término aquello que ha decidido hacer de sí mismo: «Es la repetición de una afirmación lo que convierte algo en una creencia. Tras convertirse en una creencia se convierte luego en una profunda convicción y es entonces cuando las cosas empiezan a ocurrir», llegó a decir en una ocasión; pero la verdadera raíz, el centro oscuro que lleva a Alí a pelear, aquello que tiene que ver radicalmente consigo mismo y no con ninguna reivindicación racial sigue permaneciendo misteriosamente intacto y oculto.

Por otra parte, tampoco responde a los parámetros propios de un púgil negro, a los de los Liston, Foreman o Patterson, o más tarde a los Tyson, ese tipo de boxeadores a los que había descrito Faulkner en *Absalón, Absalón*: «... En el establo una oquedad cuadrada hecha de rostros a la luz de una linterna, las caras blancas en tres lados, las caras negras en el cuarto, y en el centro dos de los negros salvajes [de Stupen] peleando, desnudos, no peleando como pelean los blancos, con reglas y armas, sino como solo los negros pelean, para herirse rápido y mucho el uno al otro». El propio Frazier, en unas declaraciones previas al «combate del siglo» afirmaba elocuentemente: «Yo no quiero noquear a Alí. Quiero pegarle, alejarme y observar cómo le duele. Yo quiero su corazón». En el sentido más profundo de la palabra, los boxeadores deben estar enfadados. Y es que el boxeo, fundamentalmente, tiene que ver con la rabia. Lo que no tiene que ver con la rabia, ni con el boxeo, es la tiranía a la que se veían enfrentados esos boxeadores negros, en virtud de la cual no solo tenían que ser negros, sino

además parecerlo. Myrdal resume esta ironía de la situación en una fórmula acertada: «La tiranía del que espera». Lo que el hombre blanco espera ver, la imagen que se forma por anticipado, es la del tirano que fuerza la personalidad del paria a ser lo que es «realmente». La verdad sobre el boxeador negro —y de esto se da perfecta cuenta Alí— es que se le pide que «haga de negro». Esta verdad ha sido tan públicamente expuesta en tantas ocasiones que se ha llegado a convertir en un clásico del humor popular. Lo mismo ocurre con la otra gran invención negra: el jazz, que oscila constantemente entre ambos extremos; reacción verdadera y reacción fingida. Resulta interesante la negativa rotunda de Alí a convertirse en un púgil negro más, en un saco de carne que da y recibe golpes, y no solo por cuestiones políticas —para evitar hacer de él lo que de él se espera—, sino en un sentido casi global; Alí baila. Según Pacheco, aquella era la frase que repetía maniáticamente cuando estaba encerrado en el vestuario, antes de salir a la lona en la que se iba a celebrar el «combate del siglo»:

—Vamos a bailar, a bailar, a bailar...

Y luego les obligaba a repetir a todos:

—¿Qué vamos a hacer? Vamos a bailar, a bailar, a bailar...

Alí es, en el fondo, como una encarnación del *be-bop*: cuando parece que es serio, tiene un gesto bufonesco, imprevisible; puede que haya nacido originariamente de una revuelta contra la circunstancia social, pero en ocasiones se ve obligado a disfrazarse en la sátira. Luego, cuando uno menos lo espera, se desmarca con toda su seriedad en un brutal puñetazo fantasma: «América, yo soy la parte que no reconoces. América, vete acostumbrando a mí. Negro, seguro de sí mismo, orgulloso. Mi nombre, no el tuyo, mi religión, no la tuya. Vete acostumbrando a mí».

Para entender el boxeo verazmente hay que evitar la tentación de exponerlo en términos literarios o como metáfora o símbolo de la vida. Es cierto que la vida es como el boxeo en muchos e incómodos sentidos que casi no es necesario ni exponer, pero es más acertado decir que en realidad el boxeo solo se parece al boxeo. En primer lugar, en su relación con el dolor físico. Joyce Carol Oates comenta:

Resultaría insoportable, profundamente vergonzoso, contemplar una conducta «normal» en el *ring*, pues los seres normales comparten con todas las criaturas vivientes el instinto de perseverar, como decía Spinoza, en el propio ser. El boxeador ha de aprender de algún modo, mediante algún esfuerzo de la voluntad que los no-boxeadores seguramente no podrían intuir,

a inhibir su propio instinto de supervivencia; debe aprender a ejercer su voluntad sobre los impulsos meramente humanos y animales, no solo a eludir el dolor, sino también a eludir lo desconocido. La cordura puesta al revés, la locura como una forma más elevada y pragmática de la cordura.

En realidad, lo que conmueve del boxeo, más que su irracionalidad, es precisamente su racionalidad, su determinación, su impulso, no hay nada fundamentalmente lúdico en ello, nada que parezca pertenecer a la luz del día, o al placer. No asusta tanto pensar que es monstruoso como que es humano, y profundamente humano. En sus momentos de mayor intensidad es capaz de aglutinar una imagen tan poderosa de la vida que subyuga más por su ambigüedad que por su esquematismo. Ayuda a ello la total convicción de que hay algo que se está produciendo: el dolor físico de los púgiles, un dolor que muchas veces es difícil de calibrar y que con frecuencia los propios boxeadores no consiguen explicar tampoco. Aunque, como en todo, hay excepciones. He aquí una excelente descripción de Basilio, en un combate contra LaMotta (aquel boxeador en el que se inspiró Scorsese para dirigir la que probablemente, junto a *Fat City* de Houston, sea la mayor joya del cine sobre boxeo, *Toro salvaje*):

La gente no se da cuenta de cómo te afecta un golpe de KO cuando te pegan en la barbilla. Todo pasa en los nervios. En aquel combate yo recibí un golpe en la barbilla. Fue un gancho de izquierda que me pegó en la punta derecha del mentón. Lo que sucede es que te desencaja la mandíbula por el lado derecho y la empuja hacia el izquierdo, y el nervio que hay allí me paralizó todo el lado izquierdo del cuerpo, sobre todo las piernas. Se me dobló la rodilla izquierda y casi me vengo abajo, pero cuando volví a mi rincón, en la planta del pie sentía como si tuviera agujas de quince metros de largo, y lo que hice fue dar pisotones en el suelo, tratando de despertarlo. Cuando sonó la campana ya estaba bien.

El dolor físico es al boxeo lo que el sexo a la pornografía, cuanto más cerca está y cuanto más frontal es su presencia, más se nos escapa su percepción. Su presencia funciona como los signos elípticos de los que hablaba Baudrillard, se exponen brutalmente precisamente para ocultarse, y cuanto más cerca están, menos los vemos, de su presencia solo nos queda su abismo.

Cabría decir que el boxeo es más que eso, de acuerdo, pero no mucho más. Desde luego hay algo que no es; el boxeo no es símbolo de nada, lo que lo hace inmensamente más interesante. Como ya dijo una vez la escritora católica Flannery O'Connor: «Si la sagrada forma fuera solo un símbolo, yo diría: al diablo con ella». El boxeo es también celebridad y más en ese siglo en el que peleó Alí, probablemente el siglo más hambriento y necesitado de celebridades y de mitos de cuantos haya podido haber en la historia del hombre. Alí es, por derecho propio también, un mito, un «monstruo sagrado» (como lo llamó Cocteau en un momento de genial lucidez), el monstruo sagrado presentado a nosotros, vidas de sesiones de tarde y trabajo y mediocridad. ¿Cómo no vamos a exaltarnos al verle actuar, estallar? No sospechábamos que también hubiese vidas como la suya, y en realidad hace algo más que simbolizar un cambio social, es más que una encarnación. En nosotros todo se desliza, en ellos todo es grande. Ni siquiera son humanos. Con Alí, como con todos los mitos, ocurre lo mismo que ocurre cuando uno mira fijamente a un animal: se tiene la sensación de que hay allí un hombre escondido y que se ríe de nosotros.

La moral de la risa

Sobre Sacha Baron Cohen, Peter Capusotto y Aristóteles

A la salida de una de las proyecciones de *El dictador*^[4], película del siempre controvertido Sacha Baron Cohen, en uno de los multicines de la ciudad de Buenos Aires y con un tono no exento de indignación, escuché cómo una mujer de unos cincuenta y cinco años despachaba la película con un interesante: «Deberían prohibir todo esto». Quien haya visto en alguna ocasión algún largometraje de Baron Cohen (*Borat, Bruno...*) entenderá de inmediato a qué se refería la mujer y también que quien despachaba el largometraje con aquel aparentemente talibánico comentario no tenía por qué ser una persona extremista. Es más, podríamos pensar que aquella mujer pensaba que *El dictador* se debería prohibir amparándose precisamente en los términos sobre los que hoy construiríamos la radiografía del «buen ciudadano»: seguramente se trataba de una persona tolerante y preocupada por cuestiones como la democracia, la igualdad de género, la igualdad racial y la transparencia mediática, y precisamente por esa razón salía enfurecida de una comedia que representaba de una manera tan grotesca a un dictador de Oriente Medio, misógino, antisemita y asesino, que ridiculizaba tanto a los países a los que seguramente representaba como al primer mundo, que tan cínicamente se oponía a él.

Aquella mujer, como todo el mundo sabe, estaba muy lejos de estar sola en su recriminación, y si hubiera que hacer una lista de las personas que la apoyaban, habría que retrotraerse nada menos que unos cuantos miles de años, desde la salida de ese cine de Palermo hasta Aristóteles, y más concretamente hasta uno de sus fragmentos de *De retórica*.

El filósofo se anima a recomendar allí que «de la misma manera que los legisladores impiden ciertos tipos de abuso, deberían prohibir también ciertas formas de bromear».

La afirmación aristotélica sigue estando hoy tan sin resolver como hace más de dos mil años: ¿deberían o no legitimarse todas las formas de la risa? ¿Puede constituir la risa un insulto o una vejación? ¿Constituye la risa un

poder? Y si es así: ¿quién puede arrogarse la autoridad de administrarlo? Es decir: ¿quién decide de qué y de qué no podemos reír?

La risa es peligrosa, tan peligrosa como esquivar a la hora de ser analizada. Todos los filósofos de la historia se han sentido llamados en algún momento de su trayectoria a dar cuenta del porqué de la risa, a explicar hasta qué punto el humor es una piedra clave en nuestra manera de conocer el mundo.

En ese sentido, una de las más interesantes y revolucionarias apreciaciones sobre el fenómeno de la risa fue la teoría de la «gloria súbita» postulada por Thomas Hobbes en su *Tratado sobre la naturaleza humana*: la risa es una «gloria súbita» surgida de una también súbita comprensión de alguna distinción o excelencia en nosotros mismos, por comparación con la debilidad o falta de esa excelencia en los demás. O más claramente, y expresado más tarde en *Leviatán* en esos mismos términos: «Un hombre del que se ríe es un hombre sobre el que se triunfa».

La mujer que salía del cine de Palermo y que opinaba que la película de Sacha Baron Cohen debería ser prohibida lo hacía no sin razón: consideraba en el fondo que quien reía ahí estaba triunfando sobre la tolerancia, la democracia, la igualdad de género y la dignidad del hombre, y todos nos damos cuenta de que a la mujer no se le podía despachar con una displicente palmada en la espalda y un: «Pero si no es más que una película». La mujer, con toda la razón del mundo, podría haber refutado nuestra apreciación con un implacable: «¿Entonces por qué no se hacen chistes sobre la dictadura en los diarios? Al fin y al cabo no serían más que chistes». La respuesta es evidente: también para el humor hay ciudadanos de primera, segunda y tercera, y si uno nace musulmán tiene más probabilidades de que le caiga un chiste en la cabeza que si nace católico, blanco y primermundista. En cuanto a la dictadura, hasta un niño podría explicar que si no es posible hacer un chiste es porque las heridas están demasiado a flor de piel. Pero ¿quién determina cuándo y cómo dejarán de estarlo? ¿Se ajusticiará en la plaza al que haga el primer chiste? O más aún: ¿acaso prohibir la risa no es vetar una de las vías de cauterización más eficaces?

En España durante los primeros años de la democracia la prensa acordó de una manera tácita un «veto» al humor sobre la monarquía. Se consideraba que reírse de la monarquía era poner en peligro una democracia demasiado joven y, aunque pueda suponerse que ya han pasado años más que suficientes para que no quepa duda de su consolidación, hace tan solo unos años un juzgado de Madrid ordenó que se retirara de los quioscos españoles un número especial de la revista *El Jueves* en el que, con motivo del «cheque bebé» (una

prestación, ya eliminada, de 2.500 euros que recibía toda familia residente en España por nacimiento o adopción), se veía al príncipe Felipe y a la princesa Letizia en una lúbrica postura, para procrear dentro del plazo indicado. Retirar una revista de los quioscos en una democracia es una cosa muy seria y debería estar muy justificada. En este caso se realizó en virtud de «insultos a la institución monárquica», aunque ya en el juicio fue bastante difícil determinar dónde se encontraba exactamente «el insulto».

El humorista de la revista *El Jueves* dijo, con gran acierto, que la monarquía más consolidada del mundo, la inglesa, es también el blanco más común de las bromas (a veces de pésimo gusto) de la propia prensa británica y que nadie en el Reino Unido comete la insensatez de pensar que una broma tiene el poder de deslegitimar la monarquía. Y en cualquier caso, añadió, el insulto a Felipe de Borbón no era por su condición de heredero de la monarquía española, sino por la de ciudadano. Y que si ni siquiera se podía hacer un chiste sobre el príncipe bajo condición de ciudadano, él exigía, como ciudadano también, que tuvieran al menos la decencia de prohibirlo expresamente.

Todo esto para llegar a un punto al que Henri Bergson (uno de los filósofos que más acertadamente han pensado la risa) llegó en sus primeros análisis, que la risa es un fenómeno que se articula esencialmente a través de la inteligencia: «En un mundo de inteligencias puras en el que hubiese sido aniquilado el sentimiento, tal vez no se llorase más, pero desde luego se reiría».

Un hombre sobre el que se triunfa mediante la risa es, inevitablemente bajo los presupuestos de Hobbes, un hombre al que se degrada. La polis como estructura detecta de inmediato este poder subversivo y degradante de la risa y la delimita para salvaguardar aquello que considera que no debe ser degradado en aras de la solidez de las instituciones, o de lo sagrado, en las que se funda. Tal vez no haya signo más claro de la conciencia autoritaria de una nación (o de una religión) que esta negación de la risa con respecto a ciertos objetos o bajo ciertos presupuestos.

Fue muy curiosa, por ejemplo, en el zarandeado caso de la ganadora del Óscar a la mejor película extranjera en 1997, *La vida es bella* de Roberto Benigni, la forma en la que ciertas comunidades judías se levantaron en contra por la manera *non sancta* o frívola con que se trataba el tema del holocausto. Tan extraño como que el único Premio Nobel superviviente del exterminio (Imre Kertész) defendiera la película a capa y espada frente al

aparentemente más respetuoso melodrama de Spielberg *La lista de Schindler*, a la que calificó, directamente, de «repugnante».

O por poner un caso español y no tan político: hace quince años, en el programa más visto de la televisión española (descontando acontecimientos deportivos), el especial de Nochevieja protagonizado por los humoristas Martes y Trece, se representaba uno de sus gags más célebres y repetidos por la población durante todo el año. En primer plano, y vestido de ama de casa, uno de los humoristas, con un ojo morado, parodiaba un programa de confesiones televisivas y repetía durante varios minutos y en distintos tonos cómicos: «Mi marido me pega», encarnando a la clásica mujer maltratada. Considerar hasta qué punto hoy sería impensable un gag semejante y en un programa de máxima audiencia en España resulta un instrumento muy eficiente para medir la conciencia social respecto del asunto particular de la violencia de género.

Si hace quince años toda España era capaz de carcajearse (exceptuando las propias maltratadas, evidentemente, aunque habría no pocas viendo su propia parodia), era porque no se había establecido aún una vinculación sentimental con el conflicto. Hoy lloverían cuando menos denuncias, si es que no violencia pura. Quien ataca al que ríe sabe que la violencia es el gran desinhibidor de lo cómico.

Sacha Baron Cohen es quizá una de las versiones más interesantes de humor político internacional, y de las más agresivas. La apuesta de *El dictador* se basa en dos premisas; la primera es la de hacer de rey loco. Como en los carnavales medievales, Baron Cohen sabe que por un instante se le ha habilitado para hacer de vocero internacional. Un rey loco no pone en cuestión la autoridad del rey real, porque su «autoridad» queda fundada en la del primero; el rey loco se retuerce, grita, señala con el dedo, y lo que señala son curiosamente dos cosas: el radicalismo islámico de un lado y, de otro, curiosamente, al rey real: el imperialismo estadounidense.

La segunda es que Baron Cohen ya no pone un espejo a la sociedad norteamericana y la obliga a reírse de su propio reflejo (como hizo en *Borat*), sino que agarra un reflejo al otro lado de océano, un reflejo en su versión «ultramontana»; el de esos ridículos, primitivos, misóginos y extremistas islámicos de los que con tanta impunidad (cuando no se dedican a poner bombas) se puede reír el mundo «civilizado», es decir, un motivo de humor al que secretamente (aunque nos cuidemos mucho de confesarlo abiertamente) el mundo occidental ya considera risible antes de empezar a hablar.

Al final (en una escena en la que hay no pocas reminiscencias de Chaplin, especialmente del discurso central de la película *El gran dictador*; una versión subversiva y ácida del *a-better-world-is-coming* de dicha película), el supuesto dictador delirante se convierte en un príncipe de la ingenuidad y durante el discurso ante las Naciones Unidas declara:

¿Por qué están ustedes tan en contra de los dictadores? Imagínense que Estados Unidos fuese una dictadura; el uno por ciento de la población podría acaparar toda la riqueza del país, enriquecerían más a sus amigos bajándoles los impuestos, podrían ignorar las necesidades educativas y médicas de los pobres, sus medios de comunicación parecerían libres pero realmente los controlaría una persona y su familia, podrían torturar a los presos extranjeros y mentir sobre las razones que los llevan a la guerra, podrían llenar sus cárceles con un solo grupo racial y nadie se quejaría. Sé que es difícil de imaginar para ustedes, americanos, pero, por favor, inténtenlo.

Si hubiese que construir un termómetro para calibrar la inteligencia media de un país, no cabe duda de que una de las pruebas más interesantes sería la de un «medidor» de la risa. Determinar de qué se ríe un país es una de las maneras más rápidas de averiguar cuál es su carácter, en dónde reside su debilidad y en qué sentido es emocionalmente inteligente. Uno casi piensa de inmediato en aquel personaje de Henry James, el astuto Morris Townsend, a quien su creador describe de una manera muy significativa: «Las mujeres admiraban de él su compostura y los hombres su inteligencia, de la cual tenían noticia muy rápido, porque siempre se reía cuando correspondía».

No hay risa sin moral, porque reír tal vez sea uno de los gestos más morales, elocuentes y difíciles de falsear que puede hacer el hombre. La risa es, en ese sentido, un acontecimiento colectivo y la comedia burguesa (en todas sus variaciones, desde *Mucho ruido y pocas nueces* hasta nuestras reverenciadas películas de Woody Allen, que no son más que la enésima versión del género) se construye precisamente sobre personajes que se han alejado de las convenciones sociales y que reciben un castigo que produce un «efecto correctivo», o sobre un personaje ridículo que posee nuestras obsesiones, angustias y frustraciones pero en un grado desmesurado y risible. Woody Allen, en su pequeño receptáculo humano, es siempre contenedor de angustias existenciales sobredimensionadas, fobias de todo tipo y apetitos

sexuales incansables, porque sabe, como dijo Chaplin, que «si fuera veinte centímetros más alto me costaría mucho más trabajo hacer reír».

Otro referente, también gran conocedor del poder moral del humor, es uno de los más insignes representantes del humor argentino: Peter Capusotto. No parece en absoluto banal que para la versión cinematográfica de su programa televisivo, Capusotto^[5] utilizara como personaje integrador de todos los *sketches* a la polémica Violencia Rivas. Al final de la película se levanta literalmente en armas contra su propio espectador, ese engullidor de palomitas de clase media que ha ido al cine a que Capusotto «lo entretenga», y le empieza a escupir a la cara su frivolidad, la vacuidad de su vida, su mediocridad y falta de coraje para todo (sin hacer que por eso, y ni un solo instante, el espectador deje de reírse). ¿Es un fracaso o un éxito que el espectador no deje de reír cuando Violencia Rivas lo insulta? Es difícil saberlo, de la misma forma que es difícil saber si se ha producido realmente el insulto.

Capusotto pertenece en ese sentido al linaje de humoristas cuyo padre podría ser Lenny Bruce. La línea de lo risible la marca de alguna manera el humorista, pero en una avanzadilla en la que lentamente va acorralando al que ríe. A ratos parece que todo el juego del humorista es el de cruzar la línea de evaporación en la que termina la risa y comienza la indignación, es decir, donde acaba la inteligencia y comienza el sentimiento. «Sentimiento» es aquí un término particularmente clave. En uno de los ensayos más reveladores y determinantes de nuestra era, *Crítica de la razón cínica*, el filósofo alemán Peter Sloterdijk hace como de pasada un diagnóstico que sin duda es definitivo a la hora de tratar el tema del humor en el siglo xx: «Uno de los más activos generadores de conflictos y malentendidos de nuestra época es el de contestar a un razonamiento con un sentimiento», es decir, oponer, en igualdad de condiciones y durante un debate, un sentimiento a una idea. «Si un interlocutor expone una idea y su oponente le contesta con un sentimiento, estamos condenados a no entendernos». Y es terrorífico comprobar la innumerable cantidad de ocasiones en las que esto se produce. Sin ir más lejos, y retomando el punto del que surgía este pequeño artículo, en el tema del humor. Desde el final de la Segunda Guerra Mundial se produjo una triple hecatombe en la que Occidente dejó de confiar en los tres pilares en los que había fundado su civilización, a saber: la razón, la religión y la democracia.

La desconfianza del humor no es más que una manifestación de la desconfianza en la razón, y es que, como muy bien supo ver Bergson, la risa se despliega esencialmente sobre un marco de confianza en las ideas. A

nuestra amiga que salía indignada de la película de Sacha Baron Cohen tal vez habría que decirle algo que no parece tan claro: que el hecho de que alguien utilice la democracia como motivo central de un chiste no inhabilita en absoluto la posibilidad de la democracia. Parece claro pero no lo es tanto: esa desconfianza generalizada en la razón, las ideas y en la posibilidad de un verdadero intercambio ha generado este estado internacional en el que el humor está siendo cada vez más peligrosamente puesto en tela de juicio. El miedo a reír se extiende como una nueva e insospechada plaga bíblica sobre la Tierra porque parece imposible un chiste que no se haga aparentemente a costa de alguien. La sensación de que hemos perdido nuestra dignidad hace que nos levantemos en armas furibundamente cada vez que alguien parece ponerla en tela de juicio con un chiste. Pone de manifiesto en realidad lo que sospechamos y no queremos confirmar: que la hemos perdido y que no queremos reconocerlo. Si tan seguros estuviésemos de nuestra dignidad, no sentiríamos que un chiste la compromete.

Aunque tal vez a los enérgicos perseguidores de la risa se les esté escapando un dato clave: que para hacer verdadera comedia el humorista debe amar aquello que pretende mostrar al público como objeto risible. Esa y no otra es la razón por la que el objeto cómico presentado con más recurrencia por un humorista sea él mismo, porque ¿qué se puede amar más que a uno mismo? El termómetro de la eficacia, por ejemplo, del humor costumbrista es si los propios retratados eligen su versión cómica para reírse de sí mismos. Estoy seguro de que no hay un solo fanático de los Rolling Stones a quien su propia versión capusottiana no haga sonreír y esa, más que una coincidencia accidental, es la enésima demostración de que la risa, más que el sarcasmo, es la más sofisticada y sutil demostración de amor que una persona puede hacerle a otra. Cabría responder lo mismo que le dijo Gertrude Stein a Picasso cuando este le entregó el retrato que le había pedido: «No me parezco». La respuesta de Picasso sería, en cualquier caso, idéntica: «Ya te parecerás».

Notas para una literatura de la drogadicción

Para el sujeto no existe fascinación ni exotismo mayor que el del objeto, ni viaje más largo ni más excitante que el de convertirse a sí mismo en objeto. El viaje por excelencia es aquel que lleva al hombre fuera de sí, para verse objetivado, para saberse objeto. No hay partir que no sea partir del cuerpo, ni pensar que no sea pensar desde el cuerpo, ni viaje en el que el cuerpo no intervenga, ni cuerpo ajeno al deseo de viajar fuera de sí. La fascinación, el gran viaje, es el viaje hacia el objeto. Y entre las mieles de quienes han escrito sobre la droga o bajo sus efectos, se encuentra en primerísimo lugar la revelación del mundo como objeto.

En una novela poco conocida de Alberto Moravia (*La atención*), se describe esa experiencia como *depaysement*. Un viajero, tras muchas horas de vuelo, ha aterrizado en el aeropuerto de una ciudad desconocida. Al salir a la calle fuma hachís e inmediatamente sube al autobús que ha de llevarle al hotel. El viajero está cansado y drogado. Aturdido, no sabe nada del país ni tiene curiosidad por permanecer allí demasiado tiempo. Por último no conoce el idioma en que están escritos los letreros de las tiendas y en el que hablan a su alrededor los demás viajeros.

En estas condiciones [comenta Moravia] una casa es tan solo y verdaderamente una casa, un árbol es verdaderamente y tan solo un árbol; una mujer, un niño, una plaza, una nube, son verdaderamente y tan solo una mujer, un niño, una plaza y una nube. Mi observación no iba más allá de la superficie, y sin embargo no era superficial, sino casi abstracta. Solo en apariencia viajaba para escribir mis artículos periodísticos, en realidad viajaba para drogarme, para acariciar, en la superficie, el corazón nervioso y neutro de todas las cosas.

Ejemplos como el precedente son fácilmente rastreables a lo largo de los clásicos de la literatura de la drogadicción. En la fascinación por el objeto, en

el viaje hacia el objeto (y especialmente en el viaje máximo, que es el del viaje hacia el propio cuerpo objetivado), es donde se produce la revelación. De la droga fascina no tanto la cesión de ciertos sentidos como sus efectos. El objeto, al mostrarse en todo el esplendor de su superficialidad, se activa como signo y como tal se hace incomprensible. Su superficie, su concreción lo vuelve abstracto. Más aún cuando lo que es susceptible de ser convertido en superficie es, por poner un ejemplo, una realidad tan ambigua como la misma música.

En sus anotaciones experimentales, el doctor Albert Hofmann, descubridor del LSD (dietilamida de ácido lisérgico), describe una fascinante audición de los conciertos de Brandeburgo. Una aproximación a la música que, mediante la intervención de la droga, se convierte en un acontecimiento:

... Y esa noche, después de la sesión de ácido, el cuarto concierto de Brandeburgo no era solo una cosa en sí, tosca; era también, de algún modo imposible, un Acontecimiento Presente de duración infinita. O, más exactamente, carecía de duración. El metrónomo presidía cada una de sus frases, pero la suma de estas no era un lapso de minutos y segundos. Había un tempo, pero no había tiempo. ¿Qué había pues? La eternidad. Cuando lo dije ella se echó a reír. «¿Dónde está la gracia? —le contesté—. La eternidad, lo creas o no, es tan real como la mierda».

Esta experiencia de que el Todo está presente en cada elemento particular y el Absoluto en cada elemento relativo es muy habitual en la literatura de la drogadicción. Se accede a ella mediante el viaje, que es físico no solo porque el cuerpo intervenga como conductor de la droga, sino porque es el cuerpo precisamente la materia sobre la que se viaja, la materia que se recorre. El cuerpo es el primer lugar *revisitado* en el viaje de la droga. La sensación de euforia, de calma, de ausencia de gravitación, de vacío es, por así decirlo, el alma primera del viaje, los instrumentos mediante los cuales el viaje se pone en marcha. El mismo Maupassant, que comenzó a consumir éter para combatir las incesantes cefaleas producidas por sus trastornos visuales, llega a confesarse adicto a aquel «soñar despierto»:

Al cabo de unos minutos me pareció escuchar un murmullo vago que enseguida adquirió la textura de un zumbido y sentí que todo el interior de mi cuerpo se hacía ligero, ingrávigo como el aire o el agua cuando se evapora. [...] A continuación, la extraña y placentera sensación de vacío que notaba en el

pecho se fue extendiendo hasta alcanzar los brazos y las piernas, que también se hicieron livianos, como si la carne y los huesos se disolvieran, como si la carne y los huesos se hubieran licuado y solo quedara la piel, imprescindible para percibir la maravillosa dulzura de vivir. Fui consciente en ese momento de que no sufría: el dolor había desaparecido, se había disuelto en la nada, esfumado. Y entonces escuché voces, cuatro voces, dos diálogos sin comprender una sola palabra. [.] Mi cabeza se había transformado en un campo de batalla de las ideas. Me sentía un ser superior, dotado de una inteligencia indestructible y experimentaba un placer extraordinario al verificar tal poder. Así permanecí mucho tiempo, respirando continuamente por la boca del frasco de éter.

Si he transcrito completa esta larga descripción es, entre otras cosas, porque los conocedores de esta literatura la encontrarán familiar en todos sus términos menos en uno que se desliza extrañamente en Maupassant: la piel, que explicaremos más adelante. En casi idénticos términos se expresan Thomas de Quincey en sus *Confesiones de un comedor de opio inglés*, Michaux en *Un bárbaro en Asia*, Baudelaire en *Los paraísos artificiales*, Walter Benjamin en *Haschisch* o Jean Lorrain en sus *Cuentos de un bebedor de éter* al describir los placeres de la droga. En muy distintos términos (cada uno con respecto al resto) describirán sus horrores. Los infiernos de la droga, al igual que las familias desdichadas de Tolstói, lo son cada uno a su manera. Esta ambigüedad con respecto al cuerpo como conductor del viaje es sintomática. Por un lado desea terminarse con él, o con lo que *le afecta*: generalmente un dolor recurrente que se desea anular; cefaleas, úlceras, migrañas (hasta bien entrado el siglo xx no se hará una verdadera literatura de la droga por el simple placer de la droga o como vehículo para acceder a regiones ignotas o vedadas de la mente); por otro, son precisamente sus síntomas los que se describen como señal periférica del gran indescriptible que es el efecto *mental* de la droga. La literatura de la drogadicción como género, si es que se puede hablar de tal cosa, está a medio camino entre la literatura de viajes y la literatura mística. De la segunda toma alguno de sus rasgos más significativos: precisamente la descripción periférica del acontecimiento. El yonqui describe no tanto el verdadero efecto de la droga en él, sino sus síntomas, como el místico describe sus síntomas, incapaz de alcanzar el centro de su experiencia. Al llegar al centro, o bien desiste abiertamente (haciendo que el corazón de la experiencia se convierta en

hueco, y por tanto, en infinito, sagrado, inaprensible), o bien echa mano de la contradicción como recurso: «Estoy empapándome por fuera o por dentro... dejándome limpiar por fuera desde el interior. [...] Todo está aquí al alcance de mi mano sudorosa. Jeringuilla, aguja, cucharilla, vela, mechero, paquete de polvos. Todo está en regla, todo es hermoso. Pero temo que este mar interior se apacigüe pronto, dejando tras de sí este naufragio de mierda venenosa dentro de mi cuerpo» (Irvine Welsh, *Trainspotting*).

Con respecto a la literatura de viajes, el género de la drogadicción rescata su peculiar tratamiento del tiempo presente. Retomando aquella impresión que Moravia describía como *depaysement*, el género utiliza el presente como el tiempo clásico de narración porque es el más adecuado para desplegar la emoción propia del que viaja, la peculiar suspensión de las coordenadas de espacio y tiempo con las que el viajero se enfrenta a lo que ve y a lo que experimenta. Así lo describe también De Quincey en sus *Confesiones de un comedor de opio inglés*:

El sentido del espacio y el sentido del tiempo quedaron gravemente afectados. Los edificios, los paisajes, etc., se mostraban en proporciones más vastas de las que perciben los ojos mortales. El espacio se hinchaba y se expandía hasta alcanzar un infinito indecible. Sin embargo, esto no me inquietaba tanto como la expansión del tiempo; a veces tenía la impresión de haber vivido setenta o cien años en una noche; más aún, sentía que durante ese lapso había transcurrido todo un milenio o, por lo menos, una duración muy superior a los límites de cualquier experiencia humana.

Si espacio y tiempo son los centros neurálgicos de la literatura de viajes, lo son también en la de la drogadicción; tiempo expandido, espacio objetuado, transformado, nueva dimensión donde las palabras han perdido su referente: «porque todos los seres de mi cuerpo han salido de una sola vez, porque he caído fuera de mi dimensión y el mundo se ha puesto a mi pequeña dimensión de niño y ha crecido conmigo» (Artaud, bajo los efectos del peyote).

El viaje de la droga que utiliza el cuerpo como vehículo refiere también al cuerpo como objeto, como veíamos al principio. O bien se le anula en el

placer, lo que empuja generalmente a delirios en los que el cuerpo queda integrado en la Naturaleza (casi siempre con mayúsculas), o en la energía, o en la memoria, o en la imagen visionaria, o bien se superconcentra en su ser *máquina*. Depende esto, como es obvio, no solo del estado de la adicción de quien describe su experiencia, sino del tipo de droga utilizada. Las *penserosas* descripciones de la memoria recobrada mediante el opio de De Quincey no son comparables a los delirios de la metanfetamina que describe Thompson en su célebre *Miedo y asco en Las Vegas*, y sin embargo, ambas tienen algo en común, una superconciencia del cuerpo como material conductor, del cuerpo, al menos, como referencia a la que se vuelve una y otra vez para corroborar o no la veracidad del estado de iluminación producido por la droga. El cuerpo, al fin, es el metro de platino iridiado, la referencia ineludible. Tom Wolfe en su *Ponche de ácido lisérgico* escribe:

¡Una persona! El médico entra en la habitación y Kensey puede ver dentro del pobre gilipollas de la bata blanca. Por primera vez percibe que la parte izquierda del labio inferior del médico tiembla, pero no solo ve el temblor, sino que además lo entiende; ve —¡casi físicamente!— cómo se entrecruzan las fibras de cada músculo, cómo tiran de la pobre gelatina de su labio hacia la izquierda, cómo —una a una— se repliegan en las cavernas infrarrojas de su cuerpo, a través de entrañas transistorizadas de marañas nerviosas, todas ellas en alerta roja. [...] ¡Milagroso! Por primera vez podía ver en el interior de las personas. Sí, aquella pequeña cápsula que le había resbalado dichosamente por el gaznate era LSD.

En su *Diario de una esquizofrénica*, Séchehay describe la enfermedad como «el país de la iluminación». Lo mismo podría decirse de la imagen visionaria producida por la droga, de la que quizá su característica más sobresaliente sea el horror/éxtasis de la experiencia de la infinitud. Para el visionario «sano», como lo describe Huxley, para el «buen viaje», la percepción de lo infinito en una particularidad finita es una revelación de la divina inmanencia. Las descripciones de los placeres de la droga en cuanto referidas a la experiencia visionaria suelen tomar estos rumbos con frecuencia y asociarse a experiencias místicas. Tal vez el caso generacional más significativo de esta vía sea la generación Beat, con Allen Ginsberg y Jack Kerouac a la cabeza, el propio De Quincey de los placeres del opio y su teoría de la memoria como «palimpsesto» (donde sucesivamente han ido

imprimiéndose y sobreimprimiéndose, unos encima de otros, los recuerdos) o el Jean Lorrain de *Cuentos de un bebedor de éter*. En el primer caso, asociada fundamentalmente a un misticismo un tanto ecléctico, pero de raíz fundamentalmente zen —que retoma Huxley en *Las puertas de la percepción*, donde analiza sus experiencias con mescalina—, los Beat recuperan el tema de la droga como viaje místico e iniciático. Para el visionario «enfermo», para el mal viaje, la misma experiencia de la infinitud toma un cariz terrorífico. El universo está también transfigurado, pero para peor. Todo lo que hay en él, desde las estrellas del cielo hasta el polvo de los pies, es indescriptiblemente siniestro y repugnante; cada suceso está saturado de una significación odiosa; cada objeto manifiesta la presencia de un horror residente, infinito, todopoderoso, eterno. Así lo describe Bulgákov en su relato «Morfina»:

El diablo en una ampolla. ¡La cocaína es el diablo en una ampolla! Tras una inyección de una solución al dos por ciento aparece, casi instantáneamente, una sensación de tranquilidad que de inmediato se convierte en éxtasis y beatitud. Esto dura solo uno o dos minutos. Después todo desaparece sin dejar huellas, como si no hubiese existido. Llega el dolor, el terror, la oscuridad. Trueno la primavera, pájaros negros vuelan sobre las ramas desnudas; en lontananza el bosque intrincado, roto y oscuro se eleva hacia el cielo y detrás de él se inflama, ocupando una cuarta parte del cielo. [...] Esto ocurre unas cuantas veces seguidas en el transcurso de la tarde, hasta que comprendo que estoy envenenado. El corazón comienza a latir de tal forma que lo siento en las manos, en las sienes..., pero luego cae en un abismo y hay momentos en que pienso que no regresaré más a la vida.

Si bien las sensaciones bienaventuradas de la droga se asocian por lo general con una sensación de separación del cuerpo, con la impresión de la «desindividualización», cuando la experiencia visionaria es terrible, la individualización se intensifica y el visionario negativo se ve asociado con un cuerpo que parece hacerse cada vez más denso, más apretado, hasta que la persona se siente finalmente reducida a un espeso trozo de materia. El infierno de la droga se describe recurrentemente como un castigo de presión, constricción, encogimiento.

En uno de los apéndices de *Cielo e infierno*, Huxley reflexiona sobre la posibilidad de que ciertas literaturas místicas descritas como experiencias de

intervención de lo sagrado no sean en realidad sino experiencias tóxicas. Toma como base la frecuencia de las flagelaciones en ciertos ascetas y el hecho de que estas disciplinas estuvieran hechas de alambres de hierro. Se expelían grandes cantidades de histamina y adrenalina durante la flagelación misma, y cuando las heridas resultantes comenzaban a enconarse —como sucedía en la inmensa mayoría de los casos por falta de higiene—, se introducían en la corriente sanguínea diversas sustancias tóxicas producidas por la descomposición de la proteína. La adrenalina (que en grandes dosis es capaz de provocar alucinaciones por sí sola) y las toxinas provocadas por las heridas perturbaban el sistema de enzimas regulador del cerebro y disminuían su eficiencia. Huxley seguía contando:

En otros términos, cuando el remordimiento, el odio de sí mismo y el miedo al infierno expelen adrenalina e histamina y cuando las heridas infectadas sueltan en la sangre proteína descompuesta, la eficiencia de la válvula reductora del cerebro disminuye y entran en la conciencia del asceta aspectos desconocidos de la Inteligencia Libre, con inclusión de psicofenómenos, visiones y —si se está ética y filosóficamente preparado para ello— experiencias místicas.

Sean experiencias místicas o tóxicas —no es este el espacio para juzgar las afirmaciones de Huxley—, es cierto que en tanto que género literario la literatura de la drogadicción toma muchas de las características propias de los místicos. El terreno de confluencia de ambos va más allá del tema del cuerpo como conductor de una fuerza superior a él y abarca también la experiencia visionaria, en la que el centro neurálgico lo conforman el *paisaje* y la *luz*. Paisaje expandido o paisaje concreto, el visionario vuelca sobre el paisaje el concepto de infinito: o bien le otorga una lejanía casi mítica a la visión (lo que explicaría, por ejemplo, que los paisajes de las alucinaciones de De Quincey fueran siempre orientales) y se suceden mares sin término, espacios astrales, etc., o bien se quedan prendados de la alucinación de un elemento minúsculo (una hoja de hierba, un pelo, un grano minúsculo de arena) en el que se aprecia la infinitud de su belleza o de su fealdad. Ambas son experiencias estéticas y concretas, aunque los paisajes producidos por las visiones de ciertas drogas son capaces de llegar en muchas ocasiones a espacios casi abstractos. En el caso de la mescalina, el ácido lisérgico y la metanfetamina, por poner algunos ejemplos, son comunes las percepciones de formas geométricas vivas, con colores y en movimiento. Más adelante, la geometría

pura se hace concreta y el visionario percibe no formas, sino cosas ajustadas a formas (tal y como lo describe Walter Benjamin), como alfombras, tallas o mosaicos. Es el momento también de vastos y complicados edificios en medio de paisajes que cambian continuamente. Cuando las experiencias se viven en plena calle, son frecuentes también los animales prodigiosos, o la transformación de los transeúntes en animales, tal y como lo describe Jean Lorrain bajo una sesión de sulfonal y hongos en sus *Cuentos de un bebedor de éter*:

Había entre otros, justo delante de mí, una aplastada y seca burguesa de largo cuello granulado como el de una cigüeña, con unos dientecillos duros y apretados en una boca abierta de pez y cuyos ojos, de membranoso párpado y pupilas extraordinariamente dilatadas y plácidas, horrorizaban. Me apresó un espanto terrible, el espanto de que abriera la boca y no pronunciara ni una sola palabra, el espanto de que graznara. Aquella mujer era un ave, y una gran tristeza, un desconsuelo infinito me invadió ante aquella degeneración de un ser humano.

La luz, por otro lado, se asocia con mucha frecuencia a una experiencia ética, lo que vuelve a emparentar la literatura de la drogadicción con la literatura mística. En el *Paraíso perdido*, Milton describe la luz infernal como «oscuridad visible», tal y como hacen muchos otros relatores de la droga como Ann Marlowe o el propio Artaud («He tenido un sueño espantoso por el opio —dice Artaud—. Yo era un tronco oprimido entre el hierro y la sangre que brillaba “hacia adentro”»). Séchehayé, de quien ya se ha comentado aquí su *Diario de una esquizofrénica*, describe esa luz espantosa en la que vive; una especie de luz infernal, semejante al resplandor que hay dentro de una fábrica, al horrible fulgor de la iluminación eléctrica sobre las máquinas. Pero también hay una experiencia que podría llamarse de la luz indiferenciada, experiencia solo de luz, de luz que lo inunda todo, o de luz diferenciada, en la que son los propios objetos los que relucen ante el visionario, impregnados de su propia luz, luminiscentes.

Un último rasgo que podría equiparar la literatura de la drogadicción a la literatura de viajes se conforma en torno a la salida del yonqui a buscar droga, a «pillar». Ann Marlowe, en *Cómo detener el tiempo: la heroína de la A a la Z*, comenta:

Ir a pillar alimenta la fascinación burguesa por la calle. Finalmente estás ahí fuera con la gente peligrosa, formando parte de ella, sin acobardarte. Fue la única época de mi vida en que crucé todos los límites sin pensar siquiera en ello. Por razonable que hubiera resultado sentir miedo en algunas de las situaciones en las que me vi mientras pillaba droga, nunca llegué a sentir miedo real. No es que no sea temerosa; la trepidación de pillar anulaba cualquier otro sentimiento.

La «trepidación» que hace que el yonqui salte al viaje hacia el submundo configura el núcleo de la historia en el noventa por ciento de la literatura de la drogadicción contemporánea. Desde William Burroughs (especialmente con dos novelas: *Yonqui* y *El almuerzo desnudo*) —que bien podría considerarse el creador contemporáneo del género tal y como hoy lo conocemos— pasando por novelas como *Ponche de ácido lisérgico* de Wolfe o *Miedo y asco en Las Vegas* de Thompson —que son, en esencia, novelas de viajes—, la literatura de la drogadicción como género ha ido deslizándose hacia la fórmula del viaje a un submundo en el que el inicialmente ingenuo yonqui termina por convertirse en *dealer* (camello). Así sucede en *Twelve* de Nick McDonell, o en tantas otras. Alrededor de ese núcleo va desarrollándose la peripecia del protagonista y la descripción del averno de la droga o sus placeres.

¿Hasta dónde será capaz de viajar el hombre para escapar? En la respuesta, como en tantas otras cosas, solo el santo y el yonqui coinciden, el iluminado y el antisocial, el filósofo y el payaso: hasta uno mismo, que es, sin duda, el viaje más largo de todos.

Rilke-Pasternak-Tsvietáieva:

Las cartas del verano de 1926

«¿Qué haríamos nosotros dos juntos en la vida? Iríamos a ver a Rilke». Pasternak escribe desde Rusia a Marina Tsvietáieva. Es una carta larga y entusiasta fechada el 26 de marzo de 1926. Ya se conocen de sus años moscovitas, pero Pasternak acaba de leer ahora el último libro publicado de Tsvietáieva, *Poema del fin*, y ha sentido, de súbito, una afinidad y un afecto desproporcionados. La primera de las cartas que abre esta correspondencia triangular^[6], y que se encuentra entre las correspondencias literarias más hermosas y estimulantes de la historia de la literatura, es una carta casi adolescente, una simple y pura declaración de amor de un hombre de treinta y seis años a una joven apenas dos años menor que él. Tsvietáieva vive en París con su marido y sus hijos. Pasternak, también casado, en Rusia. Rilke, en Suiza, donde trata de recuperar la salud y donde morirá en el transcurso de ese mismo año.

¡Qué artista eres, qué artista tan diabólicamente grande eres, Marina! [escribe Pasternak]. Después de mi lectura surge el silencio. ¿Cómo se lleva a cabo? Algunas veces es suficiente el ligero movimiento de una ceja. Estoy sentado con la espalda encorvada, arqueada, soy un anciano. Estoy sentado y leo como si tú me estuvieses mirando y te amo y quiero que me ames. Y estás aquí de pronto, sin haber sido creada por mí, pero sugerida en mi ser hasta en el surgir de cada estremecimiento, de modo exagerado, es decir, en toda la estatura del cuerpo. Que tú eres terriblemente mía y no creada por mí —ese es el nombre de mi sentimiento—.

Del tono de estas cartas queda, desde las primeras líneas, la extraña y eléctrica emoción que produce la literatura cuando surge directamente de la vida. Pasternak se siente en Rusia como un niño encerrado, Tsvietáieva está directamente en el exilio. Ambos mantienen ante la revolución una posición ambigua que les provoca no pocos conflictos; a Tsvietáieva con los exiliados

antisoviéticos, a Pasternak con el régimen. Se unen, antes que por la vida, por lo literario. El entusiasmo que demuestra Pasternak (quien por otra parte ha decidido ser escritor muy recientemente) es de una solemnidad casi rayana en el enamoramiento. Tsvietáieva se mantiene al principio un tanto fría y seductora. Sus cartas recuerdan más bien ese tono que luego empleará en las *Noches florentinas*, o incluso en la *Carta a la amazona*, tal vez uno de los mejores documentos literarios sobre el amor entre mujeres. «Usted me ablanda (humaniza, feminiza, animaliza) como un forro de piel. Las otras mujeres le hablarán de sus grandes cualidades morales; otras de su buena presencia. Todo ello es posible». Por unos instantes Tsvietáieva bascula entre el halago y la mala fe, alimenta a Pasternak, quien obviamente está entusiasmado con su trabajo, pero luego le enfría: «Me asemejo a un hombre que le ha prometido a su esposa que lo mantendrá todo en orden».

La relación de Rilke con Rusia está bien documentada y se remonta a su primera juventud, en 1899. En una carta a Lou Andreas-Salomé, describe con entusiasmo ese primer viaje: «Al número de las grandes y secretas garantías en las cuales se sostiene mi vida, pertenece también el hecho de que Rusia es mi patria»; en realidad son dos viajes casi simultáneos, uno en 1899 y otro al año siguiente. Visita por aquel entonces a Tolstói, a quien admira profundamente y que en esos momentos se encontraba sumergido en la escritura de *Resurrección*, y lo hace gracias a la mediación de un pintor al que acaba de conocer Leonid Ósipovich Pasternak, padre de Boris, que por entonces era solo un niño. Es en el año 1925 cuando Leonid, a través de una noticia literaria, descubre que Rilke —a quien creía muerto— vive aún. Le escribe para felicitarle y, a vuelta de correo, Rilke le expresa su agradecimiento y su sorpresa al haber encontrado en la revista *Commerce* (editada por el poeta Paul Valéry) unos versos de su hijo Boris. Leonid traslada a su hijo la alegre noticia, y es entonces cuando comienza verdaderamente la correspondencia.

La primera carta de Boris Pasternak a Rilke es conmovedora. «Grandioso y admirado poeta: No sé dónde terminaría esta carta, ni de qué modo se diferenciaría de la vida, si liberase yo todos los sentimientos de amor, admiración y agradecimiento que siento por usted desde hace dos décadas». Para Pasternak, escribir a Rilke, y más aún que haya intervenido ya en su favor para conseguirle nuevas traducciones para revistas francesas, es casi comparable a que Esquilo o Pushkin se hubiesen levantado de entre los muertos para pronunciar su nombre. Y sin embargo, es interesante comprobar que considera a Rilke como una manifestación espiritual y poderosa, pero

alejada de la vida. Pasternak admira a Rilke, pero como se admira a un clásico; es incapaz de ver en su poesía una exposición de la vida real, o, al menos, de la vida que le ha tocado en suerte vivir a él —está pasando por el penoso proceso del desencanto de la revolución—. Rilke es ya un hombre maduro, célebre (tan célebre, maduro y consagrado que todos le creían ya muerto), y es precisamente a ese Rilke al que el joven Pasternak le reprocha, entre los algodones de los elogios (sinceros, por otra parte), que esa manifestación de lo sagrado de la que tanto habla en sus poemas se convierte en una cosa bien distinta cuando entra en contacto con la vida real: «Hay algo en nuestra experiencia de la vida diaria que puede enseñar a quien quiere aprender: que la grandeza en su “manifestación inmediata” se transforma en su contrario. En la realidad, se convierte en insignificancia en la medida de su grandeza y en rutina en la medida de su actividad. Tal es nuestra revolución». El reproche queda inmediatamente envuelto en una sucesión ininterrumpida de nuevos elogios y en una petición: que envíe algún libro suyo dedicado a una joven poeta amiga que vive en París: Marina Tsvietáieva.

La carta del 3 de mayo de 1926, dirigida por Rilke a Tsvietáieva, y en cuyo interior había una edición dedicada de las *Elegías de Duino*, introduce el que será el trágico *leitmotiv* de estas cartas: «Creo que un encuentro nos producirá a todos una secreta, profunda felicidad. ¿Podremos remediarlo algún día?». La posibilidad del encuentro, sugerida casi por educación por parte de Rilke —que por entonces vivía en un sanatorio de Suiza—, se convierte en una extraña Ítaca para los dos jóvenes poetas, una delicadeza cruel. «Nos tocamos —dice Rilke en la dedicatoria de su libro a Tsvietáieva—. ¿Con qué? Con aletazos; hasta con lejanías nos rozamos, como los auténticos amantes».

La primera carta de Tsvietáieva a Rilke no es menos conmovedora que la de Pasternak, pero desde luego sí más sibilina: «Rainer Maria Rilke, ¿puedo llamarle así? Resonancia infantil, eclesiástica, caballeresca. Su nombre no rima con la actualidad: viene del pasado o del futuro; “de lejos”. Su nombre quería que usted lo eligiese». Habla de Pasternak, a quien asegura no conocer casi, y luego de él, de él, de él. «Amé Praga desde el primer día porque allí estudió usted». Le adula y luego le previene: «Usted no me conoce». Le tutea y le reta: «¿Qué quiero de ti, Rainer? Nada. Todo. Pero voy a escribirte, quieras o no. Te hablaré de tu Rusia». La carta de Tsvietáieva es un órdago a la grande. Contiene de alguna manera lo mejor y lo peor del alma de Tsvietáieva: quiere epatar y a la vez es sincera; su manera de adularle es en realidad un reto poco disimulado y, a pesar de la desmesura de los elogios, un

enfrentamiento de igual a igual. El órdago funciona, y solo una semana más tarde Rilke está contestando a Tsvietáieva en términos asombrosos: «¿Sientes, poetisa, cómo me has conquistado, tú y tu océano? Escribo como tú y a semejanza tuya descendiendo de la frase algunos escalones, a la penumbra de los paréntesis. Marina, cómo me identifiqué con tu carta. ¿Eres tú esa fuerza que está detrás del quinto elemento, excitándolo, apremiándolo?».

En las cartas que se suceden empieza una auténtica batalla por la seducción entre Rilke y Tsvietáieva que elude a Pasternak. Cualquiera que conozca el estilo de Tsvietáieva sabrá del tono dislocado, como al borde de la coherencia narrativa, que tan peculiar le es a la autora, con el que descarga su artillería. Como todos los escritores cuyos principales rasgos de estilo son arriesgados, los textos de Tsvietáieva están en una especie de cuerda floja permanente, casi al borde del sentido. En una de esas cartas, hace un desarrollo brillante de lo que no es infrecuente sentir al leer los poemas de Rilke y que tiene mucho que ver con las razones por las que puede resultar tan fascinante como sospechoso:

¿Sabes lo que me sucede cuando leo tus poemas? A primera vista (con una mirada relámpago) todo me es comprensible; después, la noche, el vacío; después: ¡Dios, cuán claro es! Pero en cuanto lo logro asir de nuevo, todo se borra: quedan únicamente algunas líneas impresas. Relámpago tras relámpago (relámpago-noche-relámpago) es lo que me sucede cuando te leo. Lo mismo debe sucederte cuando te escribes.

Tsvietáieva admite para Rilke una distinción que no admitiría para ella misma; la distinción entre el Rilke-hombre y el Rilke-poeta. Igual que Pasternak hace su disidencia de la poética rilkeana porque elude en su obra el desencanto que produce la vida real o la manera en la que los grandes valores quedan degradados cuando los encarnan personas concretas, Tsvietáieva lo hace a su modo porque Rilke solo se encuentra cómodo en lo sobrehumano, y ella no entiende la literatura de ninguna otra manera que no sea sentimental (en el sentido más alto y humano de la palabra). «Querido, lo sé “todo” —aquello que va hacia ti—, pero para muchas cosas es demasiado temprano. Algo en ti debe aún acostumbrarse a mí». La rúbrica de Tsvietáieva es nítida, y se podría interpretar casi como una profecía de la nueva literatura que tanto ella como Pasternak encarnan frente a Rilke.

Comienzan entonces los desencantos. Pasternak escribe una amarga misiva a Tsvietáieva, se siente desplazado. Su intervención activa en las

últimas huelgas rusas y la enfermedad de su hijo hacen que su vida esté sobrecargada de demasiado dolor real como para alimentarla de ejercicio literario alguno.

No tengo en la vida recuerdo de una tristeza tan grande como la de ayer. Todo lo veía cubierto por una luz negra. Asiev tiene bronquitis, es el cuarto día que la temperatura no baja de los cuarenta grados. Tengo miedo, tengo miedo de pronunciar aquello de lo que tengo miedo. Y todo lo demás en el mismo tono. Así no puedo escribir y no lo haré.

Tal vez una de las cosas más significativas y conmovedoras de estas cartas sea comprobar de primera mano hasta qué punto los acontecimientos biográficos, los entusiasmos y los desencantos personales de estos dos grandísimos escritores rusos conforman aquello que habrá de constituir su temática. Tsvietáieva y Pasternak son esclavos de su defectuoso carácter tanto como de sus virtudes extraordinarias. Pasternak tiene como defecto no poder sobreponerse al dolor, ser demasiado sensible a él, no poder contemplarlo sin desear intervenir. De un carácter que no fuera tal, jamás habría podido nacer un texto como el *Doctor Zhivago*. Tsvietáieva tiene el defecto y la virtud de los supervivientes y los exiliados: es fuerte, pero solo le preocupan sus sentimientos. Al leve reproche de Pasternak responde ella con un latigazo: «Tú no conoces mi vida, no conoces precisamente este pormenor de la palabra: vida. Y nunca lo conocerás a través de las cartas. “¿Qué haríamos nosotros dos, juntos, en la vida?” (me lo preguntabas como si se tratase de una isla deshabitada). “Iríamos a ver a Rilke”. Pero yo te digo que Rilke está saturado, que no necesita nada ni a nadie». El final de ese reproche de Tsvietáieva es, sin embargo, de una dulzura inexplicable, un guiño que vuelve a acercarle a él: «Hace poco tuve un día maravilloso, todo en nombre tuyo. No nos separamos hasta muy entrada la tarde. No creas a los fríos. Entre tú y yo hay toda una corriente».

Rilke trata de explicar su muerte, Pasternak su desencanto, Tsvietáieva su exilio, y para cada uno de ellos la poesía es el único instrumento disponible. No es de extrañar que su labor literaria hunda en ese momento tan profundamente sus raíces en la vida. Es en la réplica a Tsvietáieva donde Pasternak hace casi un desarrollo de su poética. Responde, con cincuenta años de anticipación, a esas preguntas que Sartre decía que debía ser capaz de contestar la literatura: quién soy, qué puedo conocer, qué cabe esperar.

Tsvietáieva decide por cuenta propia, tras el nuevo entusiasmo de Pasternak, enfriar su relación con Rilke, lo que es, en el fondo, reavivar su entusiasmo por él, y por Rusia:

A Rilke no le escribo. Es un martirio demasiado grande. Estéril. Me confunde, me aleja de la poesía. ¿Cómo tratar a alguien que ha encontrado el tesoro de los Nibelungos? A él no le sirve. A mí me hace daño. Yo no soy menos grande que él, pero soy más joven. Le escribí: no me empequeñeceré, eso no le haría a usted más grande (ni a mí más pequeña), únicamente lo haría «más solitario», ya que en la isla en la que hemos nacido, todos son como nosotros.

La legendaria arrogancia de Tsvietáieva, que por otra parte —y misteriosamente— es una de sus cualidades más atractivas, vuelve a ponerse de manifiesto, pero cuando habla a Pasternak le trata como a un verdadero amigo, como a un igual: «A ti y a mí nos hace falta “vivir y escribir”. Tengo la impresión de que algo muy valioso va a ocurrirme; la rotunda seguridad de que la palabra tiene el poder de revelar el objeto».

La correspondencia del verano de 1926 podría haber muerto aquí por desidia, por malestar. Pero el carácter de Tsvietáieva es en el fondo demasiado duro como para desaparecer sin un portazo. La carta que reactiva la correspondencia con Rilke es un ejercicio digno de Choderlos de Laclos, una carta de Tsvietáieva a Rilke en la que le informa de todo lo que han comentado sobre él, de la manera en la que han fantaseado con ir a verle y de la manera en la que ella misma se ha desencantado de ese deseo: «Yo deseaba ir a verte. Ahora ya ha pasado. Suelo superar rápido mis deseos. ¿Qué quería de ti? Nada. Probablemente estar cerca de ti. O quizá únicamente ir hacia ti. Así soy yo. Así es el amor en el tiempo. No amo ni respeto el amor. Entonces, Rainer, esto ya pasó. No quiero ir a verte. No quiero querer. Ahora ha quedado atrás. Ahora te escribo».

Si hubiera de escribirse un relato acerca de estas cartas, no sería mala idea empezar en esta respuesta de Rilke del 8 de junio de 1926. El autor de las *Elegías de Duino*, que tal vez en otro momento de su vida habría contestado arrogantemente o indignado por el ardor juvenil de esa desconocida poeta rusa, contesta como un verdadero hombre anciano, como alguien que casi no está: «¿Todo debe ser así como tú lo imaginas? Quizá. ¿Está eso predeterminado en nosotros; entristecerse o regocijarse? Hoy te escribí una larga poesía sentado en un muro tibio».

La poesía, bajo el título de «Elegía», y dedicada «a Marina», se encuentra entre las más hermosas de la obra aún inédita de Rilke:

*¿Sería, pues, solo un juego, cambio en lo
[mismo, traslado,
o en ninguna parte un nombre y apenas una
[ganancia secreta?
¡Olas, Marina, mar somos! ¡Honduras,
[Marina, cielo!
¡Tierra, Marina, tal somos, mil primaveras,
[alondras
a lo invisible lanzando un canto que irrumpe!
Lo emprendimos como júbilo: ya nos rebasa del
[todo.
De súbito nuestro peso pliega a la queja del
[canto.
¿Queja también? ¿No sería, en el descenso, el
[júbilo más nuevo?
También los dioses de abajo reclaman
[alabanzas, Marina.
Tan inocentes los dioses, a la espera del elogio,
[como alumnos.
Alabar, amor, derrochemos la alabanza.
Nada es nuestro.*

La carta de arrepentimiento de Tsvietáieva del 14 de junio de 1926 podría convertirse casi en el modelo de la contrición.

Escucha, Rainer, debes saberlo desde el principio. Soy mala. Boris es bueno. Soy muchas personas, ¿comprendes? Quizá una incalculable cantidad. Cuando abrazo a un amigo con mis brazos es algo natural; cuando lo relato es falta de naturalidad (¡para mí misma!). Cuando lo transformo en poesía vuelve a ser natural. Las acciones y la poesía me justifican. Aquello que se encuentra entre ambas me culpa. Y toda la vida me encuentro en una situación falsa «ya que donde estoy plegada, ahí estoy mentida». Mentida, Rainer, no mentirosa.

Sucedan cartas vertiginosas. El reencuentro con Rilke reactiva a los dos jóvenes, incluso cuando comienzan a pasar verdaderas penurias económicas y políticas. Pasternak escribe su *El teniente Schmidt*, Tsvietáieva su *Cazador de ratas*. Se leen estas cartas como si al discurso literario que compone su principal temática se superpusiera otro discurso, un verdadero enamoramiento por parte de ambos. Los guiños, la constancia del pensamiento sobre el otro: Pasternak en su tono quejumbroso, Tsvietáieva en el suyo ardorosamente sentimental, como en una conversación que utiliza un tema banal como pretexto para hablar de otra cosa; pero es de nuevo el carácter enérgico de Tsvietáieva el que ciega el camino a la fantasía:

Yo no podría vivir contigo, no por incomprensión, sino por comprensión. Boris, yo no podría vivir contigo porque «te destrozaría». He pensado mucho sobre esto —incluso antes de encontrarte— toda la vida. La fidelidad, como duelo con una misma, no me sirve. La fidelidad como constancia de la pasión, me es incomprensible, ajena. La fidelidad tanto como la infidelidad todo lo separa. Querido, arranca el corazón que está lleno de mí. No te atormentes. Vive. No te consternes por tu mujer y por tu hijo. Te concedo el indulto de todos y de todo. Soy tu amiga.

Pasternak no vuelve a escribir a Tsvietáieva. Las tres últimas cartas entre Rilke y Tsvietáieva recuperan el fuego de su primer encuentro, pero de una manera impostada. Rilke está ausente, acaban de desahuciarle y responde casi por compromiso hasta que Tsvietáieva le comunica su exclusión de Pasternak, lo que le hace reaccionar amargamente: «El silencio de Boris me intranquiliza y me entristece. Considero que eres rigurosa y quizá cruel con él (eres rigurosa también conmigo cuando me pides que nunca, en ningún lugar, tenga una Rusia que no seas tú). Protesto contra toda exclusión. Sé que tiene sus raíces en el amor, pero crece y paraliza». Morirá el 30 de diciembre de ese mismo año, sin contestar a las últimas cartas de Tsvietáieva.

Es el 1 de enero de 1927 cuando Tsvietáieva manda una breve nota a Pasternak:

Boris, murió el 30 de diciembre, no el 31. Un error más de la vida. La última pequeña venganza de la vida contra el poeta. Boris, nunca iremos a ver a Rilke. Ese lugar no existe ya.

Boris Pasternak contesta con un frío acuse de recibo.

Homosexualidad, sinceridad y biografía según Burroughs

*Si otros no hubiesen enloquecido
nos veríamos obligados a hacerlo nosotros.*

WILLIAM BLAKE

La retórica de la sinceridad introduce en el dominio de lo autobiográfico toda una serie de dificultades. Desde las primeras confesiones (y a este respecto Burroughs y san Agustín son, indefectiblemente, lo mismo) señalaban los autores su deseo de decirlo todo, de no esconder nada, pero todo contar es un seleccionar, y todo seleccionar es un tomar partido. Tras el voluminoso Rousseau, sinceridad no significa ya exhaustividad, sino respeto a la visión del sujeto; pero el sujeto que se describe a sí mismo ha de entenderse todavía como narrable, ha de sentir la suficiente extrañeza de sí mismo como para aceptar su propia historia como algo que *debe ser contado*. Así ocurre en *Marica*, y en los también clásicos *Yonqui*, *El almuerzo desnudo* y *Yage letters*, con el añadido nada desdeñable de que la mente que los pronuncia, como la de todo estadounidense inteligente, es pragmática. Mi «yo» debe ser pronunciado, en primerísima instancia, para que «yo» lo comprenda; en segundo lugar, para comunicar lo que haya en él de comunicable; y en tercer lugar, para que otros extraigan de él las conclusiones que estimen oportunas. Existiendo las dos primeras en Burroughs, y de forma muy clara además, no existe la tercera, la llave que cierra la impostura del autobiógrafo (mi vida como modelo), sino otra que, dadas las características de la cultura estadounidense, resulta mucho más interesante: la de mi vida como acontecimiento significativo. Hay una imponente y constante intención por parte de Burroughs de mostrar su vida como fracaso significativo de toda una cultura, él mismo se asigna el papel de producto erróneo, de producto que revela el fracaso de todo un conjunto. Mientras «yo» exista, existirá el fracaso de todos vosotros, la fealdad, la violencia y el asco que, existiendo en

vosotros, os negáis a asumir. «Yo» soy, por decirlo claramente, lo que «no queréis reconocer, y sin embargo sabéis que sois».

Marica es, desde este punto de vista, el perfecto cierre de un gran proyecto. «Mientras que yo escribí *Yonqui* [reconoce el propio Burroughs en el prólogo], *Marica* me escribió a mí», y hay, encerrado en esta sencillísima frase, el desencanto, por un lado, de quien reconoce su anterior figura creada por él mismo como obsoleta y la gracia relampagueante de quien por primera vez se pronuncia como quien es. La violencia con la que el primer Burroughs se había dirigido al proyecto literario de presentarse a sí mismo como fracaso de una colectividad completa le impedía mostrar su lado más humanístico. El mismo Allen Ginsberg, en el prólogo a la edición de 1976 de *Yonqui*, reconoce no sin cierto pesar que le devolvió al autor unas cartas —rogándole encarecidamente que las conservara— en las que Burroughs «manifestaba un natural bastante más afectuoso de lo que gustaba mostrar en público» y que desaparecieron «bajo el férreo telón de su autocensura literaria». Cabe suponer, por tanto, que existe, en el primer estadio de la producción literaria de Burroughs, un momento en que el autor es víctima de la imagen que se ha impuesto a sí mismo. Todo contar, como decíamos al principio, es un seleccionar, y todo seleccionar es un tomar partido. Burroughs toma aquí partido por una imagen que, siendo cierta, lo es solo parcialmente, y por tanto no es cierta en absoluto. El motivo de esta larga dilación de la sinceridad en Burroughs ha de ser atribuido, a mi juicio, a la comprensión del autor de su propia sexualidad. Si bien es cierto que desde el principio la homosexualidad se presenta como opción sexual válida, no lo es tanto que se le asigne el carácter de opción afectiva válida, o al menos no hasta la publicación de *Marica*. Hay una firme (y conmovedora, por otra parte) resistencia pudorosa en casi toda su obra a la sentimentalidad. «En la tristeza profunda [dice en *El almuerzo desnudo*] no hay lugar para el sentimentalismo», pero, releendo este texto desde las claves que nos otorga *Marica*, comprendemos que realmente la resistencia provenía, más que de la inexistencia de tal ternura, de su resistencia a aceptarla como parte de su «yo». Burroughs se encontraba aquí ante el dilema de todo autobiógrafo: el momento en el que hablar de uno mismo deja de ser gratamente terapéutico y comienza a ser una pesadilla. Aquí, el lado más vergonzoso (como casi siempre) resulta ser el más humano de todos. No me resisto a transcribir, pese a su extensión, un fragmento de la obra a este respecto:

Nunca olvidaré el indecible horror que me congeló la linfa de las glándulas cuando la nefasta palabra me quemó el

tambaleante cerebro: yo era homosexual. Pensé en los travestis pintarrajeados con sonrisas bobaliconas que había visto en un club nocturno de Baltimore. ¿Era posible que yo fuera una de esas criaturas subhumanas? Más noble, pensé, sería morir. Fue una vieja y sabia marica, a quien llamábamos Bobo, quien me enseñó que tenía el deber de vivir y llevar orgullosamente mi «yugo», a la vista de todo el mundo, para vencer los prejuicios y la ignorancia y el odio con el conocimiento y la sinceridad y el amor.

Cometería una torpe imprudencia quien pensara que estas palabras fluyeron con facilidad de la pluma de Burroughs. Esta era la gran verdad, y como toda gran verdad resultaba dura de penetración y dura en cuanto a su pronunciamiento. Reconocer, al final de una trayectoria literaria como la de Burroughs, que en realidad y contra toda apariencia se había estado hablando de «conocimiento, sinceridad y amor» es un acto de sinceridad tan arrollador que parece reservado exclusivamente a los grandes espíritus. Burroughs atenta pues, negando todo lo pronunciado anteriormente, contra Lee, su *álter ego* literario, lo asesina de tópicos, lo vacía de afectación, convirtiéndolo así en enteramente humano. Ahora ya no existe la diferencia entre realidad y ficción. Ahora la gran mente pragmática cierra el proyecto de explicarse a sí mismo para su propia satisfacción y explicarse ante los otros para su memoria, y de esta forma, hasta el fin de los tiempos, se hace merecedor de las palabras de Rousseau, las palabras de quien viajó al infierno y regresó para contarlo: «He aquí lo que hice, lo que pensé y lo que fui. Con igual franqueza dije lo bueno y lo malo. Nada malo me callé ni me atribuí nada bueno». Que cada cual descubra su corazón a los ojos de los demás con la misma sinceridad y después se atreva a pronunciar: «Yo fui mejor que ese hombre».

Simone Weil o la restauración del desdichado

El hilo conductor de toda la obra de Simone Weil, la verdadera piedra de toque que da cohesión a su obra es la manía giratoria de esta misteriosísima filósofa en torno a todas las manifestaciones de *la gravedad* y la no menos misteriosa manera en que esa gravedad puede ser restaurada por la gracia, por lo leve. Ambos conceptos (gravedad, gracia) son de antemano estatutos del ser para Weil; de la misma manera que todo lo que es menor que el universo está sometido al sufrimiento, todo lo que es menor que el universo está también habilitado para el misterio de la restauración; si bien nada de lo existente es absolutamente digno de amor, todo atrae, al mismo tiempo, como si de una constitución *imantada* se tratase, a la levedad.

Con ese estilo lacónico, tantas veces más cercano a la escritura apresurada de una intuición que a la verdadera exposición desarrollada de un sistema filosófico, Weil es fascinante en primer lugar porque la premisa de la intuición se convierte para la autora inmediatamente en juicio. Se tiene la impresión de estar asistiendo al funcionamiento de una sensibilidad constantemente apremiada por iluminaciones que necesariamente acarrearán consecuencias. Iluminaciones, por otra parte, enunciadas con toda la fuerza y la contundencia con la que una verdad incomunicable se hace presente. Pocas veces fue tan cierta aquella premisa sartreana de que «el pensamiento se hace en la boca». Todo en Simone Weil se hace «en la intuición de la boca», todo se produce en la enunciación. Y la enunciación de lo anómalo, de lo extraño, de lo tal vez solo de manera leve intuido vitalmente, pero arrolladoramente claro a la inteligencia, ese pensamiento que es rotundo y sesgado a la vez, solo puede darse sesgadamente, como en un balbuceo.

Hay en Simone Weil, en su actitud ante la filosofía y ante lo humano, una intuición cuyo valor es previo al resto precisamente por su carácter totalizador y su naturaleza «comprometedora»: el amor. El amor como estado de organización de la inteligencia que se dirige a un mundo y a un hombre al que desea comprender, y que resiste incólume incluso ante lo que en apariencia lo

niega, una platónica «soberanía del bien» que muy bien puede emparentarse con la filocalía (amor a lo bello, o al bien, y por ende, a lo sagrado, que es lo bueno más allá de lo bueno y lo bello más allá de lo bello), pero enraizada en una realidad perfectamente rugosa y orgánica. «Los seres que amo son criaturas. Han nacido del azar. También mi encuentro con ellos es un azar. Morirán. Lo que piensan, lo que sienten y lo que hacen está limitado y es mezcla de bien y de mal. Saber esto con toda el alma y no por ello dejar de amarlos»^[7]. Ese es el tono de Simone Weil; no es posible saber del todo si la enunciación del amor hacia el hombre es fruto de un propósito que se ve constantemente negado por la constitución misma de aquel a quien se ama, si es el enunciado de una verdad, de un *a priori* al que se ha accedido mediante el uso de la inteligencia, o más aún, si se trata de un misterio.

Weil recoge también de *Lo bello y lo sublime* de Kant la idea de la belleza como única finalidad de este mundo, «una finalidad que no contiene ningún fin». Lo bello es el punto de fuga de todo deseo de apropiación inteligible precisamente porque solo es capaz de referirse a sí mismo, porque en cierta medida no posee ningún bien fuera de sí. Sin embargo, la naturaleza de lo bello es también especular, pura superficie. Se manifiesta como el enigma, el gran drama de Weil es mirar en la distancia aquello de lo que no es posible apropiarse por el sometimiento permanente de nuestra naturaleza a la «limitación».

«Dos compañeros alados —dice una Upanishad—, dos pájaros inseparables, están posados en la rama de un árbol. Uno come los frutos, el otro los mira». Para Weil el que mira será siempre el hombre, interpretado de continuo desde la que parece la única de las perspectivas, la de su propia limitación.

Solo la belleza no es medio para otra cosa. Solo la belleza es buena en sí misma, pero sin que encontremos en ella ningún bien. Parece ser una promesa, no un bien. Pero solo se ofrece a sí misma, nunca da otra cosa. No obstante, como es la única finalidad, está presente en todos los afanes humanos. Aunque todos persigan solo medios, pues lo que existe en este mundo no son más que medios, la belleza les da un brillo que los tiñe de finalidad.

De otro modo no habría deseo ni, en consecuencia, energía en pos de su consecución^[8].

Weil recoge dos de las ilusiones spinozianas que nos impiden conocer y comprender el mundo: la ilusión de las causas finales (ya que no percibo más que efectos, convierto los efectos en causas) y la ilusión de los decretos libres (mediante esa inversión ya producida en lo externo a mí, me convierto yo mismo en causa primera), pero sin llegar nunca a la ilusión teológica (allí donde no puedo considerarme a mí mismo causa primera inventaré a un ser capaz de hacerlo: Dios). Weil delimita la tercera de las ilusiones de Spinoza para convertirla en el agujero negro que todo lo devora y a quien todo refiere; lo sagrado. Si bien lo único que es capaz de percibir el hombre con total rotundidad es su experiencia de la disolución y de la muerte, es necesaria una elección moral entre la verdad y la muerte, la mentira y la vida. El mal que hay en nosotros, piensa Weil, solo puede ser restaurado en tanto en cuanto la mirada se obligue a sí misma a dirigirse constantemente hacia una cosa perfectamente pura.

Sin embargo, si hay algo fascinante en el pensamiento de Weil es contemplar cómo todas estas disquisiciones acerca de lo sagrado y lo bello están profundamente enraizadas en la vida, en la experiencia particularísima de *cada* vida y en sus manifestaciones y consecuencias. «Para cada ser humano hay una fecha, desconocida por todos y especialmente por él mismo, pero completamente determinada, más allá de la cual el alma no puede conservar su virginidad. Si antes de ese instante, eternamente fijado, no ha consentido en ser tomada por el bien, será inmediatamente tomada, a pesar de ella, por el mal».^[9] Pero Weil no habla de afectividad, ni de hierofanías, ni de intervenciones abiertas de lo sagrado, el hombre es un solitario abandonado a su inteligencia, todo depende de su inteligencia, por eso es precisamente la inteligencia la que tiene el papel principal a la hora de establecer ese consentimiento nupcial con el bien. La tesis está fundamentada originalmente no tanto en el discernimiento del bien como en el discernimiento del mal. Nuevamente. No para desembarazarse de él, sino para discernirlo. La labor de la inteligencia no es otra que mantener la mirada lo suficientemente fija en el mal como para empezar a sentir la repulsión. El sentido moral del hombre, tal y como lo concibe Simone Weil, es mantener fija esa mirada en lo que considera el mal y no dejarse llevar por la fantasía, permanecer en un estado de constante discernimiento del mal que derivará ineludiblemente en una superconciencia de lo real desde la que podrá ser impulsado hacia la gracia, «tomado» por la gracia.

Es precisamente esta ansiedad por no separarse un milímetro de lo real la que empuja a Simone Weil, en la mayoría de sus opciones vitales, como

intelectual comprometida con la izquierda. No tarda en abandonar su cátedra de filosofía en el liceo de Le Puy asediada por la necesidad casi física de probar ella misma las consecuencias del trabajo manual, y así lo hace en las fábricas Alsthom, en las forjas de Basse Indre y en 1935 en la Renault de París. Nacen de esa experiencia textos tan fundamentales para el pensamiento personalista de izquierda como *La condición obrera*. Esa vinculación tan arraigada con la clase trabajadora, que para Weil forma parte de la globalidad de su compromiso moral con el hombre, la empuja definitivamente al que será uno de sus grandes temas: la desdicha.

En el ámbito del sufrimiento la desdicha es algo aparte, específico e irreducible para Weil; es inseparable del sufrimiento físico, y sin embargo, completamente distinta.

La desdicha es un desarraigo de la vida, un equivalente más o menos atenuado de la muerte. [...] Solo hay verdadera desdicha si el acontecimiento que se ha adueñado de una vida y la ha desarraigado la alcanza directa o indirectamente en todas sus partes, social, psicológica, física. No hay realmente desdicha donde no hay degradación social. El gran enigma de la vida no es el sufrimiento, sino la desdicha. No es sorprendente que seres inocentes sean asesinados o torturados puesto que existen criminales capaces de llevar a cabo esas acciones. No es sorprendente que la enfermedad imponga largos sufrimientos. Pero es sorprendente que la desdicha tenga el poder de introducirse en el alma de los inocentes y apoderarse de ella como dueña y señora^[10].

Weil retoma el tema de la desdicha como Kant recupera el «justo sacrificado injustamente» como reivindicación *a priori* de la existencia de Dios en su *Crítica de la razón práctica*. No tanto el justo sacrificado como el inocente desdichado es para Weil el verdadero misterio no solo a resolver teóricamente, sino a restaurar en la práctica; por eso gran parte de la filosofía moral de la autora es una recurrencia permanente a la descripción del estado de la desdicha, a sus manifestaciones, a sus sugerencias para salvaguardarse de ella y a sus consejos para liberar al desdichado. Pero a diferencia de Kant, no extrae ninguna consecuencia en la que base la existencia (la posibilidad de un mundo en el que no exista un ser restaurador, en el sentido kantiano —premiador y castigador—, tiene fuerza suficiente como para desproveer al mundo de sentido moral; por tanto, más nos vale comportarnos «como si» ese

ser existiera), sino que se limita a girar en torno al misterio de la desdicha, que, en cualquier caso, debe ser resuelta como problema casi desvinculado de la moral y dirigido al gran misterio de la filocalía. La desdicha solo puede ser resuelta en tanto en cuanto el ser desdichado sea aún capaz de percibir lo bello, lo puro, y aproximarse a él; es decir, en tanto en cuanto el desdichado sea capaz de liberarse de la *ensoñación* de su propia desdicha. Y he ahí otra de las obcecaciones propias de esta fascinante filósofa: lo real, y la necesidad de anclar el amor en lo real y la insistencia en negar el mal bajo cualquiera de sus formas. Casi parece haber tomado como programa aquel parlamento que pone Dostoievski en boca de Iván Karamázov: «Por más extraordinarias que sean las maravillas que esta enorme fábrica proporciona, si cuesta una sola lágrima de un solo niño, me niego a admitirla». Weil es ambivalente aquí con respecto a la restauración del desdichado como programa y a la asunción de lo bello, lo puro, a lo que la mirada debe obligarse a dirigirse para ser «tomada» por aquello que es «más bello que lo bello, más bueno que lo bueno». Pero los misterios en torno a los cuales sigue estableciendo la vida humana continúan siendo los mismos: uno es la belleza; otro es la operación de la inteligencia pura aplicada a la contemplación de la necesidad teórica del conocimiento del mundo y la incorporación de esos conceptos meramente teóricos a la técnica y al trabajo; y el último son los destellos de la justicia, de compasión y de gratitud que a veces brotan en medio de la dureza y la frialdad metálica de las relaciones humanas (lo que Schopenhauer denominaría ágape, o piedad, como forma más perfecta de amor). A causa de esos misterios, al hombre no le es dado tener una vida profana o natural que sea completamente inocente; y precisamente en virtud de ellos se ve obligado a admitir la mediación de lo sagrado, el ente puro en el que debe fijar su mirada para acotar el mal y no dejarse llevar por la desdicha. Y, sin embargo, no es la desgracia o el dolor los que provocan la desdicha, sino los que en cierta medida la *ponen de manifiesto*, son los que llevan hasta la superficie un estado ya existente y quizá no percibido, los que hacen comprender que la vida humana es imposible de antemano.

Nuestra vida es imposibilidad, absurdo. Cada cosa que queremos resulta contradictoria respecto de las premisas o las consecuencias que lleva aparejadas, cada afirmación que hacemos comporta la afirmación contraria, todos nuestros sentimientos se hallan mezclados con sus contrarios. La mera contradicción es la prueba de que no somos todo. La contradicción es nuestra miseria, y el sentimiento de la miseria

es el sentimiento de la realidad. Porque la miseria no la fabricamos nosotros. Es auténtica. Y por eso hay que quererla. Todo lo demás es imaginario^[11].

En realidad se trata de adecuar el cuerpo a la verdadera relación con las cosas, de elaborar una enseñanza teórica ligada al aprendizaje que trate en primer lugar sobre el análisis de las primeras «torpezas» propias de nuestra naturaleza. Merced a esa violencia pedagógica (y apoyada por el trabajo, cuyo valor máximo es propiciar la salida de lo imaginario), poner en contacto al hombre con la realidad se convierte en el primer gran paso del hombre hacia el bien. Ese paso, y aquí es donde se desarrolla la parte más profundamente ascética del pensamiento de Weil, se ejecuta a través del dolor y de la conciencia de la miseria. A través del dolor y la miseria (que no llegan a alcanzar el estado de la desdicha, en el que el alma se *rompería* por la imaginación) se adquiere la conciencia de lo real, que no es otra cosa que la percepción de la ausencia, del hueco, del vacío, la adquisición de la verdad de que ese «bello más allá de lo bello» no nos es asequible de ninguna manera.

Y sin embargo, ese vacío no se da de una manera aislada. Weil concibe también la kantiana necesidad de recompensa, de equilibrio, de recibir el equivalente de lo que se da, pero la modifica aduciendo que esa experiencia, volcada en lo real, produce la noción del vacío; que es precisamente esa necesidad de recompensa (experiencia de la gravedad) la que debe posarse en el vacío de su imposibilidad de restauración (experiencia de la levedad). Aceptar ese vacío que se ha producido mediante el desgarró, el dolor y el conocimiento de la miseria es para Weil el comienzo del conocimiento sobrenatural. «Hay que llegar por sí mismo hasta ese límite. Allí se palpa el vacío».^[12] Solo con la entrada en lo trascendente, puede el hombre llegar a ser superior a lo social. Amar la verdad significa para Weil soportar el vacío y aceptar la muerte. El terreno de la volición debe apartarse por tanto de cualquier noción procedente de lo imaginario, que solo provoca la degradación, y anclarse en lo que ya es (lo real) o en lo que no puede ser en absoluto (lo bello), o mejor, en ambas cosas a la vez. Aquello que no puede darse en absoluto (el bien, lo bello) es precisamente aquello a lo que el hombre debe «dar consentimiento». Weil insiste: no a aquello que creemos que es el bien (que sería ya una mezcla de bien y mal, dada nuestra incapacidad para determinarlo), sino al bien mismo, a ese bien que no podemos y nunca podremos imaginar; ese consentimiento sería entonces bien puro y no produciría más que bien.

La pregunta, está claro, surge por sí sola; ¿cómo distinguir entonces lo imaginario de lo real en el ámbito intelectual? Weil responde por una doble vía, que se hace en primer lugar, y nuevamente, ascética; con una decisión de la voluntad, con una obcecación en preferir el infierno real al paraíso imaginario. Y por otra parte tratando de amar sin imaginar, tratando de amar la apariencia desnuda, sin interpretación. La inteligencia que ha sacado su cabeza fuera de sí misma come directamente del Ser, la que no, sigue en el interior, come de lo imaginario, de la opinión, de los bienes híbridos y relativos (familia, patria, tradiciones, cultura, etc), y es necesario comer del bien, dirigirse al imposible.

Somos seres que conocen, que quieren y que aman, y nada más poner nuestra atención en los objetos del conocimiento, de la voluntad y del amor, reconocemos la evidencia de que no existen objetos que no sean *imposibles*. Solo la mentira puede echar un velo sobre esa evidencia. La conciencia de esa imposibilidad nos obliga a desear apoderarnos continuamente de lo inaprensible a través de todo aquello que deseamos, conocemos y queremos. Significa que se ha llegado a un límite infranqueable en ese plano, e indica la necesidad de un cambio de plano, de una ruptura de techo^[13].

¿Cuál es entonces la actitud más conveniente de la conciencia con respecto al bien o lo sagrado? La espera. Una espera que implica toda la tensión del deseo, pero sin deseo, una tensión aceptada a perpetuidad. Ni siquiera el deseo ha de producirse. Nuestra limitación provocaría en él, inevitablemente, el mal cuando el sujeto creyera engañosamente que tiene un ascendiente sobre el porvenir, que el hambre le da derecho a comer, que la sed le da derecho a beber, y ese mal no marcaría otro descubrimiento que el deseo del hombre de huir del tiempo. Contrarrestando ese mal, la virtud debe obligar al hombre a sufrir el tiempo, «a presionar el tiempo sobre el corazón hasta triturar el corazón. Entonces se está en lo eterno»^[14].

Si bien la lectura de las propuestas en torno a la filocalía y a la moral expuestas de una forma tan desperdigada en la obra de Simone Weil a lo largo de cartas, ensayos y numerosos cuadernos tienen casi el sello de lo utópico, hay a la vez una esperanza dilatada y emocionante en la posibilidad del proyecto, como ella misma confiesa en una carta privada: «Tuve de repente y para siempre la certeza de que cualquier ser humano, aun cuando sus facultades fuesen casi nulas, podía entrar en ese reino de la verdad reservado

al genio, a condición tan solo de desear la verdad y hacer un continuo esfuerzo de atención por alcanzarla»^[15]. Weil cree en el hombre aun a costa de su esfuerzo permanente por no embellecerlo, por no dejarse llevar por la fantasía, y prepara para él (le cree destinado) el más fantástico y aparentemente imposible de los proyectos: el de amar el bien a través del mal y de la conciencia del mal. Si bien acepta que la vida para la inmensa mayoría de los hombres es solo soportable gracias a la mentira, propone el proyecto de acabar con la mentira y hacer la vida abiertamente insoportable para que, desde un lugar fuera del tiempo, la gracia de lo bello permita al hombre aceptar la vida tal como es. Proyecto que poco tiene que ver con las iglesias de cualquier género, a las que nunca llegó a vincularse, ni con lo social, que es un estado que debe ser superado, ni con la miseria, que puede ser evitada y restaurada. Como se aprende a leer, como se aprende un oficio, Weil propone aprender a sentir en todas las cosas, por encima de todo y casi exclusivamente, la obediencia del universo al bien, creando así una de las reflexiones espirituales más emocionantes de nuestro siglo.

Diane Arbus o el compromiso con el monstruo

Tal vez las dos grandes cuestiones que se plantean tras la abierta democratización de la fotografía como instrumento capaz de reproducir la realidad sean, al fin y al cabo, las más interesantes de todas; por un lado, cuál es la pertinencia de la imagen fotográfica, qué añade esta a su objeto, o qué le resta, qué pone de manifiesto y cómo puede ser utilizado (es decir, el debate sobre su naturaleza y su poder); y por otro lado, el debate sobre la preferencia de unas imágenes sobre otras, es decir, sobre su territorialidad misma como arte o representación, su materia específica: qué debe ser fotografiado.

Susan Sontag, en su conocido ensayo *Sobre la fotografía*^[16] hacía referencia a una verdad tan simple como esclarecedora; una fotografía no es solo una imagen (en el sentido en que lo es una pintura), ni tampoco una interpretación de lo real o un vestigio. La fotografía es el registro de una emanación, ondas de luz reflejadas por objetos. «Una fotografía no solo se asemeja al modelo y le rinde homenaje, sino que forma parte y es una extensión de ese tema; y un medio poderoso para adquirirlo y ejercer sobre él un dominio. Así lo explica, también, Heráclito; la armonía invisible es superior a la visible. El señor, cuyo oráculo está en Delfos, no dice ni oculta, sino que indica por medio de signos». Parece casi una definición posmoderna de la fotografía; cuando muere la naíf interpretación de la fotografía como representación neutra y objetiva de lo real, no queda otra opción que considerar que, en efecto, la fotografía no dice ni oculta, sino que indica por medio del signo. Obviamente, no un signo cualquiera sino uno que «forma parte y es una extensión» del objeto que representa.

Los pobres, los monstruos, los desclasados y las celebridades no son prerrogativa de Diane Arbus. Muchos los fotografiaron antes que ella y muchos lo harían después. Pobres, celebridades, desclasados y tragedias son quizá la prerrogativa del acontecimiento mismo de lo fotográfico. Desde Strand, y pasando por Edward Steichen, Bill Brandt, Cartier-Bresson, Richard Avedon, Weegee o la misma Lisette Model, todos mostraron un interés

común tanto por la indigencia como por la celebridad. En opinión de Sontag, que basa esta recurrencia en lo anómalo, en la naturaleza básicamente «surreal» de lo fotográfico (una celebridad y un indigente son «surreales» en el mismo plano de sentido para un observador de clase media, es decir, para aquel para quien lo fotográfico fue inventado), habría que añadir quizá el valor documental que emana de cualquier acontecimiento extraordinario. Lo extraordinario debe ser documentado para corroborar su existencia en el tiempo. Pero si el primer movimiento de lo fotográfico es la constatación, el segundo movimiento es bruscamente pendular; al corroborar fotográficamente lo extraordinario para confirmar su existencia en el tiempo, lo que se produce es, precisamente, su exclusión del tiempo. Lo «surreal» es esa distancia que la fotografía impone y franquea. El objeto, el ser extraordinario, al ser fotografiado ha sido sometido a una doble abstracción: la de su propia cualidad extraordinaria y la de la exclusión del tiempo en la que ha sido filtrado a través de la fotografía misma. Pero aún hay algo más. La fotografía se dirige a la clase media precisamente por su virtud de «no marcada». Clase no marcada con respecto a las clases marcadas (indigentes, celebridades). Esta demarcación física de la imagen (que por otra parte da la pauta de la cualidad social de la fotografía como sistema representativo) crea, al mismo tiempo, una falacia en el espectador: la de que esos seres tienen una supremacía del ser.

La misma Diane Arbus, en uno de sus primeros cuadernos de notas, lo explica precisamente así: «Estos seres excepcionales que se manifiestan mucho más que nosotros lo hacen respondiendo a una llamada de la que cada uno de ellos es autor y héroe; hacen que nos preguntemos una y otra vez qué es cierto, inevitable y posible, y qué significa convertirse en quien hayamos de ser». Arbus no habla solo aquí de la supremacía del ser («se manifiestan mucho más que nosotros»), sino de un estado de la revelación. A través de la contemplación de estos seres, el espectador adquiere, en realidad, un conocimiento intervenido sobre sí mismo. La fotografía no solo corrobora la existencia de lo anómalo, sino que lo convierte en vía de conocimiento de lo regular, de lo reglado. «Es como caminar en un mundo de espejos pidiendo a cada persona que te encuentras que te describa. Todo el mundo responde: “Tienes una cara como la mía, mi sonrisa, cuando te miro, eres tú”, pero tú no lo crees. Luego, un día te das de narices contra un muro de cemento y todo tu problema se soluciona».

Golpearse. Revelar. La imagen es simple mediación para otra cosa. «Quiero fotografiar lo que es maligno», confiesa una todavía joven Diane

Arbus de treinta y cinco años a su amiga y maestra Lisette Model, respondiendo abiertamente al segundo de los debates que se planteaban al inicio. He ahí la petición de principio, el origen del compromiso. En realidad —y la misma Arbus lo intuye desde que abandona la fotografía de moda en la que colaboraba inicialmente con su marido Allan—, el descubrimiento es doble; no se trata solo de «fotografiar lo maligno», sino también, o quizá *por encima de todo*, de fotografiar «malignamente». Lo que produce temor requiere una mirada oblicua para ser aceptado, es lo siniestro, lo monstruoso, lo que invoca la frontalidad. La inmensa mayoría de las fotografías de Diane Arbus son una provocación más por razón de su manera de aproximarse al objeto que representa que por el objeto mismo. Las gemelas idénticas son siniestras no solo por lo que de siniestro hay en todo lo duplicado, sino en virtud de la frontalidad con la que han sido representadas; el gigante judío en su casa del Bronx solo es gigante junto a sus padres; el bebé que llora es monstruoso porque no parece un bebé, sino un anciano orondo, una superconcentración frontal y fascinante del monstruo que no se percibe a sí mismo, que no se sabe monstruo, o que elude, por un instante, su monstruosidad para dejar claro que no se le puede circunscribir a su «accidente», que su accidente no es su intimidad. Las dos niñas idénticas, no son dos gemelas inofensivas, sino un dos que es, en realidad, un uno, una realidad geminada, oscura, intrigante. Stanley Kubrick da la última vuelta de tuerca a esta imagen y la utiliza para hacerla completamente siniestra en la escena de las gemelas que aparecen en *El resplandor*. Pero la fotografía de Diane Arbus se mantiene todavía en el ambiguo territorio de lo que no quiere ser juzgado, como si lo peor de estas niñas fuera en realidad que *saben* que no son niñas, que son otra cosa, pero solo tuviéramos acceso a esa verdad como se tiene acceso a una intuición que no termina tampoco de formalizarse por completo.

La imagen debe consternar para justificarse a sí misma. Parafraseando una cita de Aragon, «la fotografía será despiadada o no será». La asunción de esa premisa es el corazón mismo del proyecto de Diane Arbus como fotógrafa. Consternar para revelar, consternar para forzar la manifestación. Pero la manifestación se cierra en sí misma, es afirmación pura, no es útil, no puede «ser utilizada». La propia Arbus lo explica brillantemente en una anotación de su diario, en una entrada de diciembre de 1963:

Una parábola: ayer en la quinta avenida. Amy encontró en el autobús un pequeño candado con su llave. Durante un rato jugó encantada con él, abriéndolo y cerrándolo. Luego, como si

hubiese descubierto o solucionado algo, introdujo en el candado la llave misma, deslizándola por el agujero y lo cerró. La llave había quedado ahora dentro del candado. La llave ya no podía perderse, el candado ya no podía abrirse. Al negar ya para siempre su utilidad se puso de manifiesto la función del candado de la manera más elocuente posible. Eso debe ser una imagen.

Arbus, como la inmensa mayoría de los artistas plásticos, miente y se miente cada vez que trata de dar cuenta teórica de su trabajo. Existe en sus escritos una justificación falaz de la reiteración en el monstruo —«somos como ellos»— tanto como una justificación falaz de la fotografía —«la imagen niega cualquier sentido de la utilidad»—. En realidad todo el trabajo de Arbus es una última vuelta de tuerca al interés por el monstruo, pero de lo que trata de apropiarse aquí el espectador, más que de la naturaleza anómala, es de la intimidad anómala. Queremos ver el corazón del monstruo, no para exponernos (como dice Arbus) a la revelación de que el corazón del monstruo sea semejante al nuestro, sino para sentir nuestro deseo de que lo sea, porque en el fondo de nuestro corazón nos sabemos ya monstruos y solo precisamos de una imagen que corrobore esa intuición.

«Una de las cosas que padecí de niña fue que nunca sentí la adversidad. Estaba confinada en una sensación de irrealidad. Y la sensación de ser inmune, por ridículo que parezca, era dolorosa». Si hay una patología enfermiza en la aproximación de Arbus al mundo es esta sin duda: el nuevo movimiento pendular que lleva a la conciencia adolescente de la burguesa judía hija de peleteros hasta la gratuita equivalencia entre dolor y verdad, tristeza y conciencia, máscara y rostro. Veinte años después, otro judío, Alain Finkielkraut, especifica esta psicosis en un deslumbrante ensayo: *El judío imaginario*. «El judío errante soy yo; el famélico prisionero en pijama rayado soy yo, el torturado por la inquisición; yo, Dreyfus en la isla del diablo. Esta es la novela donde transcurrió mi adolescencia. El Diferente, el Desollado vivo, el Superviviente: no me cansaba de enarbolar y saborear esta imagen». La frustración que le provoca sentirse segura desarrolla en Arbus un deseo de violar su propia inocencia, de acabar de una vez por todas con su sensación de privilegio. No hay privilegiados en el mundo intencional de Arbus; los monstruos no perciben su monstruosidad y se muestran frontales, seguros, desnudos, han olvidado que son monstruos. Los «normales», por su parte, son monstruos sin saberlo. He ahí ese adolescente rubio fotografiado en la manifestación pro-Vietnam. Todo en él es amable, franco, casi delicado,

enarbola elegantemente una banderita de Estados Unidos, hasta que descubrimos lo que dice la pequeña chapa que lleva en la solapa: «Bomb Hanoi» (“bombardead Hanói”); el adolescente delicado es, en realidad, un monstruo. He ahí el fotógrafo haciendo posar al niño de primera comunión; el niño es todo menos inocente, se deja colocar, con una indiferencia pasmosa, siniestro como un títere, su mirada es casi anciana. Prestigiar al monstruo, darle densidad humana, tiene en Arbus la contrapartida inmediata de convertir en monstruo al normal. Donde la euforia se convierte en asalto en el padre del novio que besa a la mujer de su hijo en la boda convencional, la ternura es de una extraña delicadeza en la «dominatrix» que abraza a su cliente.

Incluso el triunfo; si interesa es tan solo bajo la condición de su precariedad, de su inestabilidad. Pero los concursos que atraen la atención de Arbus son, misteriosamente, profundamente físicos. Los culturistas con sus trofeos en los desvencijados camerinos de Brooklyn son tan risibles y tan conmovedores como las fotografías de Miss Venice Beach, en las que treinta chicas adolescentes muestran sus traseros a una abigarrada multitud para que los juzguen. La conciencia del cuerpo prevalece sobre la del concurso, porque el hecho de que sea el cuerpo lo que se juzga pone de manifiesto de manera mucho más clara la futilidad de un triunfo que está llamado a no perdurar. «Sería bonito [escribe en su diario en 1962] un libro de fotografías sobre ganadores, desde el premio Nobel hasta el premio Booby, alzando sus trofeos, o su dinero, o sus diplomas, solemnes o sonrientes, o llorando, o ruborizados, en el precario pináculo del paisaje humano».

Todo en Arbus se filtra a través del cuerpo. Cuerpo consciente (como en el *Autorretrato embarazada*), cuerpo travestido (*Hombre desnudo como mujer*), cuerpo intervenido (tatuado o perforado, como los retratos de Jack Dracula), cuerpo anómalo (*Enanos rusos en el cuarto de estar*, o el *Gigante judío*), cuerpo poseído (*Retrato de Walter Gregory, el loco de Massachusetts*, o las series llamadas *Untitled* sobre síndromes de Down), cuerpos amantes (*Pareja bajo linterna de papel*), cuerpo enmascarado (*Hombre enmascarado en una fiesta*), cuerpo desnudo (la camarera nudista)... Donde comienza la conciencia del cuerpo comienza, a la vez, la conciencia del proyecto de Diane Arbus. El cuerpo es, por encima de todo, aquello que no puede ser mirado sin extrañeza, aquello que no puede estar expuesto sino a la desdicha. Todo en Arbus comienza en el cuerpo, y después de señalar hacia otra parte, vuelve a referir al cuerpo. El viaje es circular y autorreferente, comienza y termina en ese lugar en el que se es y no se es máscara, ese lugar que dice y engaña. En cierta medida es como si todos los fotografiados trataran de negar lo que su

cuerpo elocuentemente afirma: que están expuestos, indefensos, que son frágiles, que no saben amarse, que son monstruos.

En su novela *La pasión según G. H.*^[17], Clarice Lispector discierne de una manera brillante este mismo movimiento que impulsa a Diane Arbus a aproximarse a lo que no puede ser nombrado:

Poseo a la medida que designo; y este es el esplendor de tener un lenguaje. Pero poseo mucho más en la medida en que no consigo designar. La realidad es la materia prima, el lenguaje es el modo como voy a buscarla, y como no la encuentro. Pero del buscar y no del hallar nace lo que yo no conocía, y que instantáneamente reconozco. El lenguaje es mi esfuerzo humano. Por destino tengo que ir a buscar y por destino regreso con las manos vacías. Mas regreso con lo indecible.

El interés por el cuerpo es un interés sin final, es la novela con la que soñaba Kafka y a la que siempre se le podía añadir otro capítulo, sin cerrarla.

En una carta escrita a su marido Allan en noviembre de 1969 durante la realización del proyecto sobre síndromes de Down que luego llamaría *Untitled*, Diane Arbus habla, por primera vez, de la compulsión como método de trabajo: «El proyecto sobre las mujeres retrasadas me entusiasma. Creo que puedo hacerlo en un año. Es la primera vez que encuentro un tema en el que el centro es la multiplicidad misma. Quiero decir, algo ha cambiado: ya no trato de hacer “la fotografía”, ahora sencillamente quiero hacer cientos de ellas». A la primera premisa del proyecto («la fotografía será despiadada o no será») se añade ahora una nueva premisa: «La fotografía será compulsiva o no será». «Regresar con lo indecible» solo puede darse como resultado del proceso del buscar y del no hallar; si se hace una fotografía de una pareja tratando de revelar no lo que esa pareja concreta es, sino la constitución abstracta de su ser pareja, o, pongamos por caso (lo que sería más al gusto de Arbus), la «monstruosidad» de su ser pareja, jamás podrá bastar con una sola fotografía. Pero la seguridad de que no existe «la fotografía», es decir, el objeto que concentre la abstracción en lo concreto, transfiere el sentido de la representación desde la búsqueda del objeto imposible hasta la ejecución de un proceso consciente de su propia nulidad, tras el cual, sin embargo, se «revela el misterio».

Otro de los centros fascinantes del proyecto de Arbus, y quizá el más abiertamente utópico de todos, es el de la apropiación de la intimidad ajena como gran centro articulador de sentido. Si bien es cierto que con cierta

frecuencia Arbus confunde sencillamente lo privado con lo íntimo —de ahí su recurrencia a cierto tipo de escenas como los retratos de parejas en sus propias camas o junto a ellas (la cama, objeto donde lo privado y lo íntimo confluyen), o los camerinos en los que se transforman los travestis o se cambian las bailarinas de *striptease* (donde el camerino es precisamente el no-lugar, el no-espacio en el que se produce la transformación)—, la reincidencia en el espacio privado para escenificar el retrato no es sino una manera de sobreennunciar que el corazón del sentido de la fotografía no es otra cosa que la exposición abierta de la intimidad del retratado. Arbus concibe la intimidad siempre como la suma de las inclinaciones, como el momento en el que el cuerpo mismo del retratado delata la inclinación. La desviación (en el caso de los «monstruos»), la inclinación (en el caso de los «normales») —y todo debe ser entrecomillado cuando se refiere a Diane Arbus— es la referencia primera con respecto a la cual se determina la identidad. Pero la exposición de la inclinación no es la respuesta, sino el comienzo de la pregunta. Como decía José Luis Pardo en su fantástico ensayo sobre la intimidad: «No tengo intimidad porque yo sepa quién soy, sino porque soy aquel para quien nunca se agota el sentido de la pregunta: “¿Quién soy?”». En una fotografía como *Joven y su esposa embarazada en Washington Square Park*. N.Y.C. 1965 la obviedad de la imagen anula la primera referencia a la intimidad: un adolescente de color rodea con el brazo el cuello de una chica blanca visiblemente mayor que él. A la mirada lánguida, casi inexpresiva de la muchacha, se superpone la afirmación provocativa de la mirada del chico. El título de la fotografía refuerza esa agresividad con la información de un embarazo que ni siquiera es perceptible en la imagen. Reducido a su accidente, a su inclinación, el chico empuja a la pregunta que ya no puede ser leída sino fuera de él: ¿quién es? Lo mismo sucede con otra fascinante imagen, la de la pareja adolescente de la calle Hudson, en la que una pareja casi infantil posa totalmente seria, como si estuvieran convencidos de ser plenos adultos. Su seriedad imposibilita cualquier lectura cómica; vemos ya solo su inclinación, su intimidad, y la intimidad jamás es risible. «La figura del hombre —sigue explicando Pardo refiriéndose a la intimidad— aparece aquí, de nuevo, como el cuerpo de un bailarín o de un atleta que después de cada nueva inclinación tiene que inventar una postura diferente para mantenerse en equilibrio (un equilibrio siempre precario e inestable)». La manifestación de la intimidad es la manifestación de la inclinación. Si de algo es consciente Diane Arbus es de las limitaciones y las virtudes del material con el que trabaja; retratar a alguien en el pináculo de su inclinación es, a la

vez, mostrar la precariedad de esa inclinación, o lo que es lo mismo, la precariedad misma de lo humano. La evidencia —y qué mejor evidencia que una fotografía— no se niega, se muestra, como esa precariedad se experimenta. ¿Qué debo entonces fotografiar?, podría preguntarse una hipotética Diane Arbus si hubiese leído tan solo el comienzo de este artículo. «Esa precariedad», respondería. ¿Para añadir qué? «Para añadir la piedad, para añadir el miedo, para añadir la revelación».



ANDRÉS BARBA MUÑIZ (Madrid, 1975). Se dio a conocer en 2001 con *La hermana de Katia* (finalista del Premio Herralde), excelentemente acogida por crítica y público, a la que siguieron *Ahora tocad música de baile*, *Versiones de Teresa* (Premio Torrente Ballester), *Las manos pequeñas* y *Agosto, octubre* y las *nouvelles* de *La recta intención*. Es también autor de *El libro de las caídas* en colaboración con el pintor Pablo Angulo. Su obra ha sido traducida a cinco idiomas.

Notas

[1] Aprovecho la ocasión para decir que la famosa frase de Tolstói siempre me ha parecido radicalmente falsa: son las familias felices las que lo son cada una a su manera, y las infelices las que se parecen como huevos de pascua. Esa ha sido, al menos, mi experiencia. <<

[2] Mis primas se dividían en dos grupos para indignación de mis tías y alegría de nuestros convecinos playeros: las que los llevaban y las que no los llevaban. Las que los llevaban habían decidido, en contrapartida, decantarse por su mínima expresión. <<

[3] *Hojas de hierba*, Visor libros, Madrid, 2008. <<

[4] *The Dictator*, protagonizada y coescrita por Sacha Baron Cohen, dirigida por Larry Charles, 2012. <<

[5] *Peter Capusotto y sus 3 Dimensiones*, dirigida por Pedro Saborido, 2012.
<<

[6] Las cartas, bajo el título de *Cartas del verano de 1926*, fueron excelentemente editadas y traducidas por Selma Ancira (Mondadori, Barcelona, 1993). Los textos citados en este artículo provienen de esa edición. En 2012 la editorial Minúscula realizó otra edición con la misma traducción.

<<

^[7] *La gravedad y la gracia*, Trotta, Madrid, 1998, pág. 145. <<

[8] *A la espera de Dios*, Trotta, Madrid, 1996, pág. 103. <<

[9] *Pensamientos desordenados*, Trotta, Madrid, 1995, pág. 55. <<

[10] *A la espera de Dios*, Trotta, Madrid, 1996, pág. 76. <<

[¹¹] *La gravedad y la gracia*, Trotta, Madrid, 1998, pág. 133-134. <<

[12] *Cuadernos*, Trotta, Madrid, 2001, pág. 295. <<

[13] *La gravedad y la gracia*, Trotta, Madrid, 1998, pág. 134. <<

[14] *El conocimiento sobrenatural*, Trotta, Madrid, 2003, pág. 44. <<

[15] *A la espera de Dios*, Trotta, Madrid, 1996, pág. 39. <<

[16] *Sobre la fotografía*, Debolsillo, Barcelona, 2014. <<

[17] *La pasión según G. H.*, Ediciones Siruela, Madrid, 2013, pág. 151. <<