



**CARMEN
MARTÍN GAITÉ**

**El cuento de
nunca acabar**

(apuntes sobre la narración,
el amor y la mentira)

Prólogo de José María Guelbenzu

Siruela

CARMEN MARTÍN GAITE

EL CUENTO DE NUNCA ACABAR

(apuntes sobre la narración,
el amor y la mentira)

Prólogo de José María Guelbenzu

Libros del Tiempo Ediciones Siruela

Índice

Prólogo

José María Guelbenzu

EL CUENTO DE NUNCA ACABAR

I. Siete prólogos

1. Justificación del título
2. Las torres de marfil quebradas
3. Entra el verano
4. La sazón y la desazón
5. Mis cuadernos de todo
6. La vela de foque
7. Tras la pregunta

II. A campo través

1. Las mujeres noveleras
2. La obligación y la devoción
3. Reflexiones en el parque
4. La Cenicienta
5. La aparición de la mentira
6. Las veladas de la quinta
7. El interlocutor soñado
8. El Gato con Botas
9. Los toros de Guisando
10. De Jerusalem a Jericó
11. La entrada en el castillo
12. Divagación en torno a los nenúfares
13. Lugar a dudas
14. Don Nicanor tocando el tambor
15. La paja en el ojo ajeno
16. La confesión sacramental
17. Bajo el disfraz del pirata
18. Amores de derribo

19. Hágase la luz

III. Ruptura de relaciones

IV. Río revuelto

Remate de la dedicatoria inicial

Créditos

Edición en formato digital: diciembre de 2014

En cubierta: Carmen Martín Gaité, detalle de una foto de © Pablo Sorozábal

© Herederos de Carmen Martín Gaité, 2009

© Del prólogo, José María Guelbenzu, 2009

© Ediciones Siruela, S. A., 2009, 2014

c/ Almagro 25, ppal. dcha.

28010 Madrid

Diseño de cubierta: Ediciones Siruela

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-16280-34-6

www.elpoetaediciondigital.com

www.siruela.com

*Para Gustavo Fabra
In Memoriam.*

Prólogo

La chica junto al vaso de vino

Acabo de terminar su relectura y tengo entre mis manos la primera edición de *El cuento de nunca acabar*, publicada bajo el sello Trieste, en edición cuidada por Andrés Trapiello con su característico buen gusto e ilustrada con unos enredados dibujos a tinta de Francisco Nieva. El libro viene encabezado por una dedicatoria de amistad noble que me devuelve la figura de Gustavo Fabra, tan culto y cordial y tan desdichadamente desaparecido en plena juventud. Es un libro en octavo, cosido y encuadernado en tapa dura y todo él rezuma repentinamente nostalgia de un tiempo en el que cada libro lo celebrábamos como una hazaña personal y una nueva y trabajada contribución al conocimiento y a la belleza.

La chica junto al vaso de vino es la primera imagen que tengo de Carmen Martín Gaité. Era una fotografía del diario *Pueblo* aparecida al día siguiente de obtener el Premio Nadal de novela con *Entre visillos*. En ella aparecía con una media melena lacia y cara lavada de muchacha sencilla con un punto de algo entre frescura y malicia; y en la entrevista confesaba haberse bebido una botella de vino mientras aguardaba la decisión del jurado en la noche del fallo. ¡Una mujer que se bebe una botella de vino en aquellos tiempos!

Esta noticia era mucho más llamativa que la concesión del premio y en ese momento concebí una fascinada admiración por aquella audaz y desprejuiciada escritora.

Carmen no perdió nunca ese estilo peculiar y propio que con el tiempo la convirtió en una señora culta y divertida con el pelo gris y el aspecto entre demodé y desparpajada, que amaba la palabra y la expresión por la palabra con una sinceridad y un rigor impecables. Recuerdo oírle contar entusiasmada, como ejemplo de justeza y precisión, la respuesta que dio un hombre del campo a la pregunta de si había visto pasar a una persona: «Si pasó, yo no lo vi». La respuesta tenía concisión, información y actitud; toda una proeza que ella celebraba justamente. Pues bien, *El cuento de nunca acabar* es un libro que dispone de todo cuanto acabo de comentar. Se puede clasificar como un libro de teoría literaria, pero es algo más: es una narración cuyo sustento es la expresión literaria y la construcción del texto narrativo, de ahí su encantadora originalidad. Pero, además, conviene señalar otro dato de importancia: no es frecuente en nuestro país la existencia de narradores que reflexionen sobre su oficio. Carmen Martín Gaité lo fue y lo fue por amor; más precisamente, por amor a la literatura.

En este libro vamos a encontrar un hilo conductor que no es el único, pero sí el más funcional. En la sección que se titula «La entrada en el castillo» (y es ésta una imagen muy afortunada de la entrada en la lectura) leemos: «Los autores de esa prosa excelente

que nos recomiendan en la infancia como medicina provechosa pueden venir retratados en los libros de literatura, pero los sentimos tan irreales como estatuas en un parque, personajes, no personas, tardamos mucho tiempo en relacionar esas miradas desvaídas de la foto con la idea de que aquellos ojos de verdad estuvieron un día abiertos sobre el mundo que transformaron en literatura. Nos los presentan como artífices de un producto cultural cuyo ejemplo encoge y desalienta, no como seres de carne y hueso que tuvieron una infancia y un duro aprendizaje como el nuestro, no se nos cuenta si se desesperaban o no, de qué hablaban con sus hermanos y sus amigos, cómo era su colegio ni cómo hicieron para aprender a escribir de esa manera ni por qué esa manera es buena y no son buenas otras». En este largo párrafo está ya contenida la mitad del libro. La lectura, como sabemos, es un esfuerzo: requiere atención, concentración y tiempo. El libro no es más que un artefacto muy útil, la literatura es un afán de expresión y el autor es un ser humano que necesita expresarse. Frente a estos sencillos elementos, la lectura se le ofrece al escolar –tomemos, al igual que Carmen, al escolar como ejemplo de primer lector o lector ingenuo, el padre del que será buen lector– como un cúmulo de adversidades u obstáculos que tienden a hacerle rehusar el esfuerzo. Si el autor es alguien como nosotros, si tiene algo que contar y lo hace con gracia, ¿qué nos impide entrar en su mundo? Respuestas: la obligación del estudio, la frecuente aridez de esos textos de los clásicos que nos observan ceñudos desde el tiempo pasado en las páginas del libro, la distancia que nos separa de ellos, que no tiene por qué ser ni un siglo (basta con una generación hoy en día)... En definitiva: el texto se percibe como una barrera, no como una invitación.

Lo que Carmen Martín Gaité se propone es dirigirse al lector de su libro como ese niño que ha de aprender a leer y se resiste. Entonces se plantea no hacer una exhibición teórica sobre la lectura sino una propuesta práctica. En eso consiste *El cuento de nunca acabar*. Es un libro de teoría literaria lleno de anécdotas que vienen al caso de lo que se está tratando; los enunciados son mínimos y claros y los ejemplos son abundantes, la sal del guiso. La autora nos invita a almorzar literatura, no a sentarnos ceremonialmente a la mesa de la literatura. Por eso su texto adquirirá el aire de divagación que no deja de recordar a sus «cuadernos de todo», esos cuadernos en donde iba apuntando y explayando lo que se le ocurría al paso de la vida y de la escritura y cuyo nexo de unión era, naturalmente, la mirada del narrador.

En verdad hay que decir que *El cuento de nunca acabar* es, además, el diario de una escritora. Sus «cuadernos de todo» han ido con ella a todas partes, también de viaje, y están llenos de concreciones (amigos, paisajes, olores, recados, recuerdos...) y de abstracciones: lecturas y notas que, «gracias a la peculiaridad de los cuadernos que las contienen, no han quedado relegadas al plano de los olímpicos académicos, donde se reniega de toda geografía, sino que reclaman su derecho de bajar a revolcarse en la yerba y fragmentarse contra las esquinas de la calle, a respirar el aire del campo o la polución de la ciudad en un atardecer determinado y a espejarse en los ojos de la gente que va recogiendo mi discurso y en los vasos de vino que van ayudando a entretener el viaje». ¡Vaya! Aquí aparece el vino otra vez. Y de repente, cumplida buena parte de la tarea,

Carmen se cansa o dice que se cansa, y nos ofrece un apartado final que es una preciosa selección de esos «cuadernos de todo» ofrecidos tal cual, textos que son el remate ejemplar de su manera de ver las cosas. Durante el trayecto hemos disfrutado de visiones y consideraciones impagables, tan convincentes y expresivas como, por ejemplo, la del Gato con Botas como fabulador vocacional. Una vez más, la mirada del artista es la que descubre un sentido distinto al mundo de lo conocido; el artista, cuando mira, no ve lo que los demás ven: ve lo que los demás *no ven*; por eso es el artista, por eso nos propone Carmen su mirada sobre la historia del gato, la que descubre el hecho de que lo importante del gato es la «elaboración solitaria de esa versión ficticia» –la historia que el gato inventa– «y la credibilidad que él mismo consigue prestarle». Un gato narrador, un colega de Carmen. Entre ellos se reconocen en seguida.

En segundo lugar (en orden, que no en importancia) Carmen establece una premisa que es en realidad una regla de oro de la escritura. Lo dice así: «la calidad de un texto, como la de un relato oral, se mide por su capacidad de sugerencia, es decir, por el texto paralelo capaz de engendrar en el lector u oyente». La narración, como sabemos, es una ficción que aspira a establecer un pacto de credibilidad con el lector; cuando lo consigue, utiliza todos sus recursos para penetrar y fecundar la mente de ese lector obligando a trabajar a su imaginación, de manera que el lector, a la vez que lee, imagina lo que está leyendo y, de esta manera, se convierte en un recreador. Pues bien, el arma principal de que se vale el autor es la que señala Carmen: la sugerencia. Sólo por medio de la sugerencia se obliga a trabajar a la imaginación. La literatura es sugerencia, del mismo modo que, *a sensu* contrario, el discurso filosófico lo que pretende es la evidencia, la demostración. Y aunque este libro casi podemos considerarlo un libro de viajes por la narración (no por las narraciones sino por la narración en sí, por el hecho narrativo), la sugerencia, como no podía ser menos, asoma, apoya, subraya y consigue que se lea... como un cuento. Ahí es donde crece el valor tan importante de las anécdotas y observaciones acerca de la vida cotidiana de la escritura que proliferan por todo el texto. Su autora ha querido darle un aire entre desgarrado y espontáneo, pero así como el estilo se corresponde perfectamente, la línea de pensamiento que lo sustenta no cede un ápice. ¿Qué es lo que se sigue de todo esto? Pues que nos vamos de excursión con Carmen Martín Gaité y, si bien sabemos a dónde vamos, no dejaremos de entretenernos tanto en tantos detalles como accidentes encontramos en el camino. Lo bueno de las excursiones es disfrutar de la caminata, pararse a beber agua o a buscar una sombra, ver desde distintos ángulos un mismo paisaje, descubrir en él la belleza y atractivo de las partes que lo componen, de manera que ahí vamos charlando con Carmen hasta que.

Que este cuento es de nunca acabar lo descubrió su autora al cabo de ocho años de tomar apuntes. «Lllamarlo libro es un error –dice–: ha sido y sigue siendo un proyecto inconcluso. Lo único que sé es que ha vivido conmigo a lo largo de todo este tiempo [...], ya fuera en trance de exaltación amorosa, ya en compenetración amistosa y pacífica, ya en conflicto o en tramos de aridez, durante los cuales lo llevaba a cuestras como a un intruso voraz y agobiante que ya formaba, sin embargo, parte de mi ser y del que nunca me iba a poder separar.» ¿Qué fue lo que le hizo dejarlo? Su explicación no es la de un

teórico sino la de un novelista: lo dejó porque era un amor imposible, lo cual sabía casi desde el principio, pero, claro, no supo o no pudo resistir el deslumbramiento amoroso. Lo cual es, a su vez, el remate a la singularidad del libro.

Como he dicho, este libro no es un tratado sino un relato. La caminante empedernida que es su autora no ha podido sustraerse a los encantos y las dificultades del camino y nosotros tenemos que saber que ésa es una forma de andar por el mundo que quizá resulte enredosa e incluso desesperante a la persona impaciente, al que sólo piensa en llegar a su destino cuanto antes, al que conoce la ruta de antemano y desdeña cada tramo porque lo considera sabido y recorrido o lo da por un mal necesario para alcanzar el bien de la meta señalada. Son opciones utilitarias que desdeñan el detalle, producto de la prisa contemporánea.

Hay muchas maneras de cansarse, pero sólo hay un cansancio feliz: el que proporciona la conciencia de las cosas bien hechas y el saber acumulado. Cuando Carmen Martín Gaité llega al final –y nosotros con ella– sabe que, en efecto, este libro nunca tendrá forma de guía –de guía de lectura, en este caso, para el profano– y decide dejarlo; pero lo que deja es el resultado de esos ocho años recogidos en sus cuadernos. Y con ellos nos ofrece parte del diario de una itinerancia tras un amor imposible. La imposibilidad se refiere a dar en el matrimonio y comer perdices, pero no se refiere al amor. Ésta es la historia de una relación amorosa de una escritora con su juicio literario contada del único modo que ella podría contarlo. ¿Cómo no ver detrás de él las novelas mismas de Carmen Martín Gaité? Durante la gestación del mismo, Carmen escribió dos novelas y un cuento (*Fragmentos de interior*, *El cuarto de atrás* y «El castillo de las tres murallas»); a más de otros trabajos de encargo como una biografía, una adaptación teatral y un guión de televisión); textos que se cuentan, en mi opinión, entre lo mejor de su producción literaria y no creo que sea casualidad. Carmen Martín Gaité anduvo a vueltas con este libro y lo escribió porque tenía que hacerlo y en el momento en que tenía que hacerlo, es decir, el de ordenar a su modo su pensamiento literario. Su modo, claro, es contar. Y así ha sido.

José María Guelbenzu

EL CUENTO DE NUNCA ACABAR

(apuntes sobre la narración,
el amor y la mentira)

I

Siete prólogos

1. Justificación del título

Las cosas de que voy a tratar en este cuento, ensayo o lo que vaya a ser, y que se refieren, en definitiva, a la esencia y las motivaciones del decir, el contar y el inventar, me vienen preocupando desde hace tanto tiempo e interesando con tanta asiduidad que no sólo soy incapaz de fechar mis primeras reflexiones conscientes al respecto, sino que, dadas las múltiples adherencias que cría un tema tan rico, puedo afirmar que nunca en mi vida me he detenido con verdadera complacencia a pensar en otra cosa. Y así, al trasponer ahora, con una mezcla de devoción y temor, los umbrales de este libro que ya se me hace inevitable, me parece embarcarme de viaje por un río demasiado caudaloso, pero que me ofrece, por otra parte, la garantía de llevar agua de afluentes conocidos: mis trabajos anteriores, otros viajes, primeras lecturas, visiones y deseos de infancia y juventud y, por debajo de todo, como una corriente subálvea que alimentase las demás, un rezumar de conversaciones escuchadas a lo largo de toda mi vida.

Siempre me ha apasionado oír hablar a la gente, se tratase o no de palabras dirigidas a mí. Pero oír hablar a una persona es también verla hablar, descubrir las huellas del cuento en el rostro que lo emite. Esto lo observé desde muy niña y me resultaba un incomparable aliciente –que no he perdido– mirar a la cara de quien estaba contando algo, porque las transformaciones que acarreaba lo dicho en la expresión del hablante eran como un segundo texto sin cuyo complemento se desvanecía y oscurecía el primero, hasta el punto de que a veces, si no había asistido como testigo presencial a la gestación de una perorata, narración o recado que otro me transmitía solía preguntar casi indefectiblemente: «¿Con qué cara te lo dijo?», como si ese dato de la expresión del rostro afectara no sólo al acontecimiento verbal mismo, sino a mis capacidades para descifrarlo y entenderlo correctamente. Pero la expresión oral que se plasmaba en el decir y el contar, además de ser un acontecimiento en el sentido de hecho que acontecía –y para mí uno de los más apasionantes– era también, como comprendí muy pronto, sustancia primordial que alimentaba los cuentos y conversaciones mismos, ya que en el seno de ellos se venían a reflejar continuamente, como en una perspectiva intrincada de espejos, otros cuentos y conversaciones anteriormente acontecidos y que el narrador rescataba.

Recuerdo que mi hermana y yo, de pequeñas, inventamos un pasatiempo consistente en llevar por cuenta las veces que hacía su aparición en los relatos de la gente el verbo «decir» en sus distintos *disfraces*, como ella y yo llamábamos entonces a los tiempos y formas verbales que, con monótono empeño, se obstinaba en clasificar para nuestro provecho escolar una tal doña Ángeles; y siempre nos producía una jocosa y renovada sorpresa aquella nutrida procesión de «y yo le dije», «como decía mi abuelo», «eso, por

lo menos, es lo que le han dicho a Juliana», «a saber lo que me dirá», «con que se lo digo y se pone... ¿sabes lo que me dijo?», prolijo trabalenguas que, en otras ocasiones, nos daba pie para aguzar nuestras dotes cómicas y hacer parodia de las visitas que venían a casa, incluyendo sus gestos y actitudes.

Posteriormente, cuando me aficioné a la literatura, pude comprobar que no era otro, en sustancia, el origen de la narración dentro de la narración, recurso del que casi ninguna novela es capaz de prescindir y con el que se cuenta habitualmente. Siempre está a punto de aparecer, en el tramo más inesperado del relato, un personaje nuevo que se va a poner a contar sucedidos ajenos al texto de lo que hasta entonces estaba sucediendo, y es tan importante su ingerencia como portador de narración nueva que, aunque hubiera sido descrito antes por sus atributos físicos, no cobra entidad ni relieve para el lector hasta que se pone a hablar. A las personas, en efecto, se las recuerda por las palabras que han dicho y las historias que han contado –y sobre todo por cómo y a través de qué humor las han contado– mucho más que por su estatura o el color de su pelo, lo cual se comprueba con una nitidez desgarradora siempre que un ser querido muere o deja de querernos, ocasiones ambas en que el único expediente válido para revivir su presencia es acudir a nuestra memoria en busca de las cosas que ese ser nos contaba o nos decía, como si sólo su palabra, al resucitar los gestos que la acompañaron, nos refrendara aquel añorado existir y lo hiciera perdurar de alguna manera. Y en nombre de esta misma intuición, cuando nos sentimos impulsados a hablar de esa persona con otra que no la conoció, también tendemos a encender en esta última el interés por las historias de que fue portadora la primera y mediante las cuales, al dedicárnoslas, tejó su relación con nosotros.

Ya con esto se deja insinuada una complicada cuestión que espero tener tiempo de explayar a lo largo del viaje que emprendo, relativa a las peculiaridades y diferente disposición de cada cual para enfrentarse con los discursos y relatos ajenos, es decir, a su manera de recogerlos. La versión de lo escuchado, al elaborarse de acuerdo con preferencias y circunstancias personales, modifica siempre, en mayor o menor medida, el acontecer real del discurso tal como se produjo, aun cuando exista la sincera pretensión de estarlo transcribiendo de modo fidedigno, y en eso estriba la estimulante levadura del material narrativo en perenne variación, así como las dificultades que opone al análisis. Quien se pone a dar cuenta de un relato a cuyo nacimiento asistió, se siente tentado simultáneamente a dar noticias de esa gestación y proceso introduciendo su propio personaje de narrador, en el cual le resultará difícil no complacerse. Si este elemento de complacencia se desorbita –y se desorbita muchas veces– puede llegar a erigirse en protagonista de la historia escuchada quien pudo o debió quedarse en mero soporte de ella.

Sobre este tema proporcionan múltiples ejemplos dignos de atención –según los diferentes grados de talento y prudencia donde se acusa el calibre de las dotes narrativas– las novelas escritas en primera persona, como creo que tendré ocasión de subrayar más adelante. Ahora sólo quiero decir que, bastante antes de haber empezado yo a leer novelas y mucho menos a soñar con escribirlas, en aquellas tediosas y lejanas tardes de

mi infancia, la jerga de las visitas que venían alguna vez por casa y que entreveraban sus incomprensibles monsergas de tantos «me dijo» y «le dije» ya me proporcionó un primer material de labor para los comentarios que tejía con mi hermana. Nos hacía mucha gracia, por ejemplo, reparar en que, cuando alguna de aquellas señoras –eran casi siempre señoras– introducía en la narración un «y entonces me dijo ella», la voz que recitaba a continuación el texto escuchado no solamente se volvía ahuecada y fingida, como en una representación teatral, sino que solía adquirir un retintín airado para subrayar el tono cruel o de mala crianza que en general se atribuía a las frases pronunciadas por la persona sustituida, mientras que los «y yo le dije» eran casi indefectiblemente precursores de mansas y pacientes razones acompañadas de angelical cuando no martirizada sonrisa.

Acerca de estos temas y otros similares ya hace muchos años que vengo apuntando, al margen de mis otros trabajos, y sin un designio preciso, una serie de notas tomadas al salto en cuadernos, lugares y fechas diferentes, casi siempre por la calle. Porque los documentos de donde he pretendido nutrirme no están bajo llave, techado ni archivo, sino que afloran al paso en los gestos de la gente, en sus encuentros, en sus miradas, en sus irrepetibles amañeos verbales inventados para cada ocasión; y ese material fragmentario, captado en vivo, es el que ya he decidido agrupar y elaborar de alguna manera, aun consciente de que tal elaboración forzosamente habrá de acarrear algún detrimento en la frescura de su surgir primero.

Y he aquí que esta tarde de domingo otoñal, acuciada y paralizada a la vez por la urgencia de ordenar este equipaje tan vasto como frágil, y después de llevar un rato largo contemplando las nubes desde la ventana en total pasividad a vueltas con mi proyecto, se me ha ocurrido de repente coger el diccionario y fisgar un poco en el muestrario de expresiones relativas al narrar y el decir ya ordenadas por alguna cabeza más atendida que la mía a disciplina. Acudí a la «langu», manantial de donde bebemos todos, como pidiéndole algún tipo de apoyo o consejo que no sabía con precisión formular, y ella vino en auxilio al depararme, con ademán simple y maternal, dentro de la voz «cuento», la frase hecha con la que me he determinado a titular este conjunto de textos: «El cuento de nunca acabar». Y, bajo la impresión de haber encontrado un valioso talismán para inaugurar mi viaje, leí a continuación: «Fam. y fig.–Dícese del asunto cuya solución se retarda indefinidamente».

De hecho, toda narración no tiranizada por límites exteriores a su propia naturaleza, viene a ser un asunto de este jaez. Muchas veces me he parado a pensar precisamente –y es lo que querría contar en este libro– en las dificultades que se le presentan a todo narrador meticoloso para burlar esos límites y plazos que el mundo esgrime de continuo, esas barreras que desvían el curso de su cuento y entorpecen la «solución» de que habla el diccionario, ya de por sí discutible y lejana desembocadura. Para poner un ejemplo personal –recurso del que me veré obligada a echar mano con frecuencia–, yo cada vez que quiero contar alguna historia que sospecho que se puede ramificar por derroteros insospechados, aviso a la persona que se dispone a escucharme, aun en el caso de leer en sus ojos una expectativa que denote interés: «Mira, si te lo cuento bien, vamos a

entretengamos mucho», que es justamente como reconocer que puede convertirse cualquier cuento bien contado en el cuento de nunca acabar. Porque, conociendo mi exigencia de que nadie se meta a contar ni a escuchar sin ganas, he llegado a tener claras dos cosas: una, que no cabe contar nada sin arriesgarse a explorar las rutas imprevistas que el propio cuento vaya presentando. Y otra, que uno de los primeros síntomas del efecto narcótico destilado por el contar se manifiesta en una pérdida gradual del sentido del tiempo. Es como la instalación en un círculo que va alejando insensiblemente de las orillas del paisaje real e incapacita para atender a itinerarios prefijados, si se está paseando; a las ceremonias de la mesa, si se está comiendo, o a los requerimientos del reloj, si hay una cita pendiente. Yo sé que una vez dentro de ese círculo no me voy a acordar ya de formular un aviso que corresponde a las afueras del preámbulo: «Mira que si te embarcas en este viaje, sabe Dios adónde nos conducirá», y por eso me apresuro a hacerlo previamente, a la manera de un enfermo que, antes de entrar en el quirófano, hiciera a sus familiares ciertas recomendaciones que, una vez anestesiado, olvidaría. Y, mediando estas advertencias, o bien el cuento se aplaza para otra ocasión, si el amigo tiene prisa, o bien, si no la tiene, damos comienzo a la narración, una vez hechos los preparativos pertinentes, café, tabaco, llamadas previas por teléfono, etc., de la misma manera que se prepara la estancia donde convienen una luz y ambiente especiales para propiciar un encuentro amoroso, dispuestos al progresivo internamiento en ese selvático recinto cuya naturaleza tanto me intriga. Y más tarde o más temprano, el cuento tiene que acabar, pero es generalmente debido a interrupciones extrínsecas al texto que se está desarrollando: exigencias de sueño, de apetito, de incomodidad física o al recuerdo de alguna urgencia argumental ineludible. Un cuento contado con verdadera afición, si no mediara la fatiga, no tendría porqué acabar, sería un perenne estado placentero discurriendo hasta la hora de la muerte, única hora «de la verdad» capaz de poner en cuestión y quebrar las infinitas posibilidades de la palabra.

Bautizo, pues, estos apuntes míos, aun antes de ponerme a ordenarlos, con un título que, más que a su contenido, alude a su condición irremediablemente fragmentaria. Porque, aunque es probable que el cuento de ahora llegue a acabarlo si lo empiezo – como parece que estoy haciendo ya –, sospecho que se tratará de un final contingente y no realmente necesario. Y, por supuesto, estoy convencida de que quedará incompleto, aun cuando tenga la impresión de haberlo rematado.

2. Las torres de marfil quebradas

...Esto por lo que respecta al acabar, pero ¿y empezar? Es cierto que para ponerse a escribir se requiere ante todo una actitud activa y alerta, que las palabras que se han de enhebrar para aclarar las cosas no vienen a barajarse sin la participación del pensamiento, que no caen de lo alto como rocío milagroso, como esas imágenes fugaces, arbitrarias y fulgurantes que preceden al sueño hasta cristalizar en el precipitado que constituye su propia esencia sombría.

Pero una afinidad encuentro, sin embargo, entre la situación del individuo que desea con impaciente afán dormirse y la del que –acuciado por tantas cosas confusas e inexpressables– se consume por soltarlas de golpe garabateando un papel. En ambos casos estorba la impaciencia como obstáculo irreconciliable con el objetivo a alcanzar, y en eso reside el parecido de las situaciones. Es decir, se requiere una previa plataforma de sosiego, sin partir de la cual no conseguiremos, ni en un caso ni en otro, nada más que dejarnos engañar repetidamente por nuestro propio desordenado deseo.

Aunque, claro está, en el ejemplo del durmiente no hay la menor sombra de contradicción, precisamente porque el medio y el fin guardan tan evidente relación uno con otro que podrían llegar a confundirse. Y así, comoquiera que el estado que se anhela conseguir sea la pura inmanencia, es decir, la neutralización de toda conciencia –puesto que nadie sino solamente ella es quien tanto atribula con su rebullir y sus acosos–, bastará con tomar partido contra este rebullir y decidir acallarlo; y a este fin son muchas las picardías, drogas, ejercicios y bebidas de que un insomne puede echar mano, aliados artificiales inventados para conducirnos hasta ese previo estado de apaciguamiento que automáticamente meterá al cuerpo en carril –como él pedía–, lo encauzará hacia ese túnel temeroso que se traga y zanja cada noche toda contradicción, que aplaza y disipa todo problema.

De bien distinta naturaleza y en pugna con su propio objetivo es, en cambio, el no menos necesario sosiego preliminar a cualquier atinado escribir, ya que, sin dejar de ser pausa, está reñido con la actitud pasiva que anularía el pensamiento, reñido con la inercia y con la tentación de quedarse en la beatitud alcanzada. Porque si el sosiego no se trascendiese a sí mismo y se conformase con ser él su propio término, tal estado sólo se concibe que viniese a desembocar en sueño o en su aspecto diurno correlativo: el olvido. Se trata, por el contrario, de un sosiego de naturaleza no inmanente, que nace para ser trascendido. Difícil e inestable sosiego, amenazado por todos los flancos. Es como un pararse a contrapelo en medio de lo que bulle y arrastra, un pararse contra viento y marea, como si nos hubieran nacido raíces milenarias en los pies que se saben, al mismo tiempo, tan desarraigados e inermes a la cosquilla y al vaivén del mundo que les gira bajo

las plantas vertiginosamente sin cesar. Es pararse con los ojos abiertos y los oídos abiertos y las narices oliendo y los dedos tocando y el paladar sensible a la náusea, y resistir quietos, a pesar de todo; no cerrando ninguna ventana por donde llegue el trepidar de las noticias, de las máquinas, de los cambios, de las diversiones, de los accidentes, de los enojos, de la guerra, de la sinrazón, y un más lejano, leve, casi imperceptible, allá al fondo, tamborileo de muerte acercándose. Y aún sin dejar de oír todo esto, ni de verlo llegar y crecer ni de sentirlo en la garganta como un malestar aglomerado que nos sugiere únicamente tendernos de bruces contra la tierra y llorar o dormir o vomitar, pararse en paz y tenerse en pie como si nada pasara, como si estuviéramos en un recinto acolchado y silencioso, en una isla desierta o mirando un paisaje risueño y apacible desde las almenas de nuestra torre de marfil, a salvo de la muerte, la mudanza y la prisa.

Y caso de alcanzar esa situación que casi desafía a las leyes mismas de la gravedad, enfrentarse ya con los dilemas del comienzo. ¿Por dónde empezar? «La dernière chose qu'on trouve en faisant un ouvrage –dejó escrito Pascal, que sabía mucho de estos atolladeros del alma– est de savoir celle qu'il faut mettre la première.» Últimamente he recordado esta frase tantas veces como me he visto –igual que ahora– en el trance de ponerme a escribir, o sea, de inventar un criterio de ordenación, una disciplina apta para roturar ese magma de pensamientos entrelazados unos con otros, de cuya proliferación y enredo no quiero renegar tampoco mediante fórmulas adecuadas a acallar la conciencia de su confusión. Porque de ese intrincamiento donde reside la dificultad de transformar la vida en palabra emana también la autenticidad del posible texto. ¡Cuántas veces, rumiando con una mezcla de fascinación y complicidad la frase de Pascal, me he quedado paralizada ante el folio en blanco! No acertaba a encontrar el primer hilo de aquella madeja que clamaba por ser desenredada y, a sabiendas de que aplazaba de nuevo el cometido, me limitaba a tomar, a lo sumo, para paliar la angustia del acoso, notitas provisionales que me suelo encontrar después por todas partes, en bolsillos de abrigos y chaquetas, por los cajones, en las márgenes de los libros, fragmentos deliberadamente olvidados que aluden a lo duro que es empezar, ponerse.

Copio algunos de ellos, sin añadir ni quitar nada a su elaboración de urgencia:

«Nos pasamos la vida asesinando relatos, rechazando la corona de orden que nos ofrecen, los jalones de tiempo que los eslabonan, desbaratando su silueta en la corriente del río con un movimiento histérico de la mano. Ponerse a contar es como ponerse a coser. "Para las labores –decía mi madre– hay que tener paciencia, si te sudan las manos, te las lavas; si se arruga el pañito, lo estiras. Y siempre paciencia." Coser es ir una puntada detrás de otra, sean vainicas o recuerdos. Se trata de una postura correcta del cuerpo frente al desplegarse de la memoria, una actitud de buena voluntad, empezar poniéndose a bien con uno mismo, con el propio cuerpo. Se precisa una postura alerta y diligente, vertebrada. "Niño, ponte bien" –se le decía al escolar indolente y perezoso, cuando se tiraba por la alfombra a hacer sus deberes. Y nuestro cuerpo es el peor enemigo del orden, el escolar más perezoso que se conoce.»

«Todo es, en definitiva, cuestión de ordenación, de una cierta disciplina sobre las intuiciones, de un resignarse a que se tengan que convertir en otra cosa, a trueque de

salvarse de alguna manera. Es como entrar en un cuarto donde todo está patas arriba y ponerse a seleccionar y a ordenar. Los objetos crían caos, se aglomeran. Empezar a doblar historias y a meterlas en estantes. Pero no arrebujaadas en un estante cualquiera. El orden ha de ser inteligente y no nuevo vivero de inercia.»

«El acabar o no una cosa tiene que ver simplemente con acotar un espacio y remite a un hecho simétrico: el de empezar. Nombrar es sacar los asuntos del caos, del no ser. El primer gran cuento, el de la creación, consistió en acotar un magma de tiempo, parcelarlo en semanas. Y dentro de cada una de ellas ir nombrando lo que encerraba. Y al séptimo, descansó.»

«Balbuceo del ser al no ser. El texto tiene que ser mero trasunto de esa elaboración escondida. Sacar algo del caos es, claro, traicionar ese caos. La sangre hecha cuento. La oscuridad hecha luz. La vida hecha palabra. La palabra es de distinta etiología, es un tratamiento mucho más lento y apagado que el de llorar o emborracharse o bañarse en el mar. Es como esas inyecciones escalonadas de arfos progresivo que hacen efecto poco a poco. Pero es el único instrumento que tenemos. Y, aunque de carácter tan diferente a aquello sobre lo que opera, a la larga inyecta vida en la vida —otra clase de vida—, la rectifica, y nos salva de su ahogo.»

He seleccionado estos apuntes, al azar, entre los muchos que tengo sobre el tema, metidos en una carpeta donde dice: «Orden y caos». No llevan fecha, pero pertenecen más o menos a los últimos diez años. En mi primera juventud, no recuerdo haberme sentido atosigada por obstrucciones de este tipo. Me parece recordar, más bien, que ponerse a escribir era entonces algo inmediato e incuestionable, como ponerse a hablar o a tomar el sol. Ni me enteraba de cuándo me había puesto a ello. No tenía conciencia de ese tránsito, tan acuciante ahora, del caos al orden, de la vida a la palabra. De repente estaba ya metida en la labor, no podía decir cuántas horas llevaba, me «salía» natural; la belleza de las palabras dichas y dispuestas de una determinada manera me embriagaba en seguida. Y al tiempo que me producía seguridad y satisfacción mirarme en lo escrito como en un espejo segregado de mi propia persona, esta satisfacción me impedía ir más allá, me limitaba. Hasta el punto de que, aunque a veces hubiera empezado a escribir con la inquietud de perseguir un determinado pensamiento, renunciaba gustosa a tal persecución, prendida en la fragancia que exhalaban los laberintos de jardinería que iba construyendo. Me tumbaba en aquel jardín pintado que rodeaba mis torres de marfil y donde me sentía a salvo de los rumores del mundo.

No sé cuándo empezaría a operarse la metamorfosis que me hizo dificultosa la subida a aquel reducto y me enseñó a ver las grietas en las paredes de la torre, convirtiéndola en caserón inhóspito, cuando me pareció que oía por la noche pasos de fantasmas. Estas mudanzas no son nunca repentinas, sino alevosas.

Lo que sé es que ya no puedo reposar en nada de lo que escribo. Todo son retazos cuestionables, esbozos, moradas provisionales que no hacen más que acentuar mis incertidumbres y mi inercia. Aquel umbral de franco e insensible acceso entre la vida y la palabra quedó borrado por la maleza.

3. Entra el verano

Lo más importante para el hombre es el sentido de la orientación. Necesita a cada momento mirar dónde está, dónde pisa, conocer el inmediato terreno que lo limita para luego poder mirar alrededor, más lejos, sin perder el equilibrio. Y necesitaría también dar noticias de esos límites, hacer inventario, no sólo de las ideas que, con su abejero estimulante, le incitan a contar algo, sino del lugar y el momento en que surge el estímulo. Antes de recoger los frutos de él, a modo de expediente previo. Es como cuando en el texto de una obra de teatro se hace referencia a la decoración en las acotaciones que encabezan cada acto.

Muchas veces, cuando alguien intenta ponerse a escribir y no puede, está tropezando con un obstáculo, al parecer indefinible, pero que acaba localizándose siempre ahí: en la imposibilidad de partir hacia lo alto sin parar mientes en los detalles del lugar concreto que le rodea y condiciona. No es otro el tropezadero que aborta muchos escritos dejados para luego: negarse a dar cuenta del suelo que se pisa, desatender los puntos cardinales.

Me parece muy sintomático, por ejemplo, el hecho de que en trances de acidia y empantanamiento, lo que menos pereza dé sea ponerse a escribirle una carta a un amigo, al primero que se nos pase por la cabeza. Porque, claro, en una carta no se tiene por desdoro empezar describiendo la habitación de la fonda desde la cual elaboramos el mensaje ni si se oye el pitido de un tren a través de la ventana, ni si el empapelado de la pared es de florecitas amarillas con una greca malva en el remate. Circunstancias que, al ser consignadas en primer lugar, desplegarán su poder de convocatoria y hasta podrán llegar a marcar el texto de la carta misma, con lo cual acabarán contándose cosas que ni por lo más remoto se habían formulado en el propósito inicial y que surgen entrelazándose tan estrechamente con la descripción situacional que luego, en el texto resultante, será difícil separar lo que el remitente piensa y añora y ha venido a hacer a esta ciudad de lo que está viendo y oyendo. Ni, por otra parte, el amigo que reciba la carta se preocupará de separar tales elementos. Se limitará a recibir una impresión de conjunto placentera, acorde por esencia con la cabal transmisión narrativa.

Se me han ocurrido estas cosas porque hoy he estado ayudando a mi hija, que se examina de primero de Letras, a aclarar ciertos conceptos del diccionario de Filosofía por ver si le «bajaba a los ojos» (frase que ella acuñó de pequeña con el sentido de «entender») nada menos que el pensamiento de Kant. Pero para que en una tarde de calor como la de hoy nos bajara a los ojos el pensamiento de Kant sin ponernos a leer la *Crítica de la razón pura*, menester que no teníamos ni tiempo ni ganas de emprender, había que inventar algún rodeo tramposo. La brega, a palo seco, con los términos «inducción», «deducción» y «categoría» se convertía en una batida a fantasmas, que

sólo empezaron a hacerse menos inapresables en el momento en que nuestra excursión por el tema tomó derroteros más narrativos y nos llevó a situar a Kant en su Königsberg del siglo XVIII, paseante solitario, lector apasionado de Rousseau. De Rousseau yo ya sabía más cosas, que en su día me habían bajado a los ojos, y el poder contárselas a mi hija fue como tomar tierra. Había surgido un cuento de verdad, con localizaciones de tiempo y espacio, con imágenes, y ya nos entendíamos. Sacamos la cuenta de los años que Rousseau le llevaba a Kant, que resultaron ser doce, y yo le dije: «Sería para ti como leer ahora algo que hubiera escrito un hombre de treinta y un años», y hasta llegamos a decir el nombre de un amigo que tiene esa edad. Luego, las transformaciones que Kant había llevado a cabo sobre el pensamiento de Rousseau y los términos en que cristalizó esta elaboración, a pesar de que las palabras del libro siguieran siendo las mismas, ya nos parecían una jerga menos abstracta, al apoyarse en las figuras a que mi cuento había dado lugar.

Después, al caer de la tarde, mi hija ha salido. Me he quedado tumbada encima de la cama, con la ventana abierta de par en par, viendo pasar los pájaros que se persiguen por el cielo empalidecido, igual que se despedían sobre los tejados provincianos aquellos otros pájaros que inspiraron los primeros poemas de mi juventud, cuando empecé a oír hablar de Kant. Y la inercia que me estaba invadiendo de resultados de esta contemplación pasiva, me dejaba, con todo, un resquicio para desear luchar contra ella y pensar que debía levantarme y ponerme a ordenar mis apuntes sobre el cuento de nunca acabar. Me he acordado de que hoy entra el verano y he caído en la cuenta de que han pasado ocho meses justos desde que pensé ese título, gracias al cual supuse que el libro se iba a configurar en seguida. Ocho meses de seguir tomando notas en cuadernos y papeles, pero sin determinarme a coserlas. Cómo pasa el tiempo. No me vendría mal aprovechar esta coincidencia de la fecha para levantar un dique contra los bandazos y desmanes del temible verano, cuyos días, más que los de otra estación ninguna, se precipitan en alud desconsiderado y tienden a quitarnos de las manos el timón del tiempo y a sumirnos en su fiebre. Y de esta consideración pasé a pensar que el verano es realmente como una enfermedad y que yo siempre he mantenido con él unas relaciones tormentosas y exaltadas que podrían compararse a las que se tienen con un amante, mientras que el invierno propicia relaciones más serenas y consoladoras, de amigo. Pero salió la luna y ya debían haber cerrado los portales, porque se oían palmadas llamando al sereno, y el cielo estaba oscuro, sin pájaros, y yo seguía dando largas al propósito de levantarme y sacar mis cuadernos de los cajones. Y, por otra parte, centrada obsesivamente en esa idea, con una especie de miedo a disipar, si cambiaba de postura, el hilo de mis reflexiones y a perder la savia que las alimentaba: esa mezcla de zozobra y fulgor que la palabra «verano» había alumbrado en mí. «Tengo que escribir todo esto», pensaba, tratando de capitanear aquel crescendo de imágenes que amenazaban con sumirme en el sueño –pájaros salmantinos, Kant paseando por su Königsberg, cartas desde el cuarto de una pensión, el otoño pasado, mis cuadernos–. «Tengo que ponerlo todo tal como lo veo ahora, en el mismo orden.» Pero no me movía; son síntomas que conozco de antiguo. Ya hace más de veinte años que vivo en esta casa y siempre suele ser en noches de

verano, como la de hoy; cuando me asalta ardiente y deslumbradora esta sensación de totalidad que me hace recuperar retazos de mi infancia y juventud enredados con los de la infancia y juventud de otras personas que han contado historias aquí y con afanes perdidos, todo reviviendo al unísono en un manojo urgente, armonioso y perecedero, combinación fundamental que sólo en ese momento de su aparición podría ser apresada. Me quedo casi sin respiración, con los ojos fijos en las estrellas, de donde parece haber venido el extraño mensaje, como cuando se teme ahuyentar una mariposa que reaparece y se posa a pocos centímetros de la mano. Hasta que, al cabo de un rato, como el silencio empieza a convertirse en algo forzado y artificial, sospecho que la mariposa ha levantado nuevamente el vuelo y me incorporo para comprobarlo. Efectivamente: ya no está. Y concluyo que siempre pasa igual, que es imposible fijar las sensaciones y que supondría, además, una traición aplicar un orden para convertir esos tramos de experiencia en letra, en papel, en la portada de un libro, en cartas al editor hablándole de dinero y de erratas. Y a caballo de esta coartada, que en el fondo me alivia, abomino de esa mutación tan precaria, tan incapaz de correspondencia con el recado, cuya claridad ha hecho amago de alumbrarme un instante, ni con el opio que inyectaba.

Pero hoy, a pesar de todo, he hecho un esfuerzo y me he levantado, he venido hasta la mesa y aquí estoy rodeada de mis viejos cuadernos de todos los tiempos y de mis papelitos a máquina, aunque la mariposa esa inefable haya levantado el vuelo y yo siga sin saber por dónde tirar. Todavía no son las doce. Pongo la fecha: 21 de junio de 1974. La inercia también tiene sus sofismas, y mientras me dure la vida, no cuento para combatirlos con más ayuda que la palabra. Es lenta, torpe y endeble como una oruga que reptase en zigzag sobre la corteza de un árbol infinito, tratando de abarcar toda su superficie. Pero no tengo otro instrumento.

4. La sazón y la desazón

El incentivo de los amores, como el de los cuentos, radica en su capacidad de sorpresa. Ni al que se pone a querer ni al que se pone a contar les va a servir de nada prefigurar el trance amoroso o narrativo. Mientras no se vean metidos de hoz y coz en él, no están en condiciones de saber cómo les va a ir.

Si fuera posible sumar las horas que han consumido los enamorados de todos los tiempos ensayando a solas palabras y actitudes para alcanzar la perfección del encuentro inminente que anhelaban y temían («le diré tal o cual», «le miraré de esta manera o de la otra», «no perderé el aplomo», etc.), tendríamos que concluir que ese ingente caudal de tiempo solamente puede no considerarse baldío con relación a la literatura amorosa que haya podido propiciar, ya que, como es sabido, los mejores poemas de amor se han escrito desde la soledad y la ausencia. Pero ningún enamorado sincero, al comparar luego lo que pensaba hacer y decir con el resultado de lo que hizo y dijo, podría dejar de reconocer el fracaso de aquellos proyectos acariciados de antemano, hechos añicos contra la situación real cuando se llegó a configurar. Ni de sorprenderse ante los cambios que el «cuando» de esa situación imprimió a lo prefigurado, precisamente porque el advenimiento mismo de la sazón amorosa es, de todo, lo más imprevisible. Justamente la desazón amorosa es siempre una consecuencia de no haber sabido aprovechar la sazón. La gran sabiduría del amante consiste en reconocer y apresar esta sazón cuando irrumpe rasgando el velo de lo soñado, en acertar a distinguirla de posibles espejismos. Así viven los buenos amantes, en continua alerta, acechando la configuración de la sazón oportuna, pero renunciando a provocarla, como erradamente les aconseja su deseo, atentos a la trama de lo que va ocurriendo, dispuestos siempre a decir: «ahora», a saltar al estribo de los trenes en marcha. En el caso de los sujetos dogmáticos y testarudos, su impaciente afán por cumplir a ultranza un programa previsto, les lleva a forzar la sazón con remates de aparente brillantez, donde la ciega identificación de lo proyectado con lo conseguido puede semejar un triunfo. Pero son remates de ignorante, que a la postre adolecerán de su atropello y de la desatención a los datos que la situación les invitaba a considerar, triunfos pasajeros de torpes consecuencias. Traiciones a la sazón que se pagarán en desazón.

De la misma manera, ningún mediano entendido en toros puede estar conforme con la oreja concedida a un diestro que haya llevado a cabo correcta y cerrilmente la faena que traía pensada desde la habitación del hotel, a despecho de las rectificaciones sugeridas por el talante del toro que tiene delante de los ojos. Y en cambio se aplaudirá con entusiasmo al torero que, menos pendiente de la consecución del trofeo que de los sesgos que la lidia misma le vaya aconsejando, se atenga al trato con ese bicho concreto, bueno

o malo, que le ha tocado en suerte, se pliegue a él y se aplique a entenderlo y a no perderle la cara.

Pues con la narración pasa lo mismo que con los toros y con los amores. Mientras el narrador no se haya embarcado todavía en el viaje narrativo, mal podrá predecir desde la orilla las vicisitudes del itinerario y tiene que arriesgarse a salir del escondite de lo prefigurado, por miedo que le dé.

No hay camino –ya lo dijo Machado–; se hace camino al andar. Da miedo emprender ruta precisamente por eso, porque cada paso adelante significa internarse en lo desconocido, enfrentarse con lo imprevisible. Pero no hay más opción que afrontar esos riesgos, los cuales, por otra parte, desazonan más cuando no se han corrido aún.

Se da, en efecto, la paradoja de que ese miedo a perdernos, en nombre del cual demoramos una aventura incierta, retuerza el baluarte de un reino estancado donde florecen como hongos las incertidumbres y en el que malvivimos varados y sin brújula, al amparo de vagas ensoñaciones. Los escollos que, desde esa ciénaga, imaginamos corresponden al reino de los fantasmas y sólo en la inactividad encuentran idóneo caldo de cultivo. Una vez emprendida la trama de la narración, los perfiles de los escollos que realmente aparecen crían una urgencia de respuesta a sus señales, y ellos mismos, con su figura, nos van indicando cómo sortearlos, sugiriéndonos, sobre la marcha, el momento de virar, de avanzar, pararse o retroceder, de improvisar, en fin. Y esas improvisaciones que surgen y «vienen a cuento» dentro de la labor misma de estar contando una cosa, al paio de la necesidad, son las que nos iluminan y hacen entender los asuntos de que estamos tratando. Creíamos tenerlos sabidos de memoria, que no valía la pena de ponerse a contarlos. Pero claro que valía. Desatender las coartadas de la inercia siempre vale la pena.

5. Mis cuadernos de todo

A pesar de que ya he entresacado de ellos muchos folios a máquina relativos al tema que me ocupa, la presencia física de mis cuadernos aquí sobre la mesa es un vicio del que no soy capaz de prescindir. Son muchos, cada cual con una fisonomía peculiar que me evoca determinadas vicisitudes de su historia, las cuales me remiten a calcular con bastante aproximación el plazo de sus respectivos reinados. Componen una dinastía que sigue en vigor y que se inició el 8 de diciembre de 1961, día de mi cumpleaños. Mi hija, que tenía entonces cinco y medio, me pidió un duro porque quería hacerme un regalo, y yo, desde la terraza de casa, la vi bajar a saltitos las escaleras de una calle por donde no pasan coches y donde a veces la dejábamos salir a jugar con otros chicos del barrio. Había una papelería allí cerca y en seguida la vi volver muy ufana con el cuaderno nuevo en la mano. Era –y es, porque lo tengo aquí delante– un bloc de anillas cuadriculado, con las tapas color garbanzo, y en el extremo inferior derecha la marca, Lecsca, entre dos estrellitas, encima del número 1.050, todo en dorado. Cuando me lo dio, me gustó mucho ver que había añadido ella un detalle personal al regalo. En la primera hoja había escrito mi nombre a lápiz con sus minúsculas desiguales de entonces, y debajo estas tres palabras: «Cuaderno de todo». Yo, antes de esto, ya había tenido en mi vida muchos cuadernos al uso, como es de suponer. Pero, tanto en mis etapas escolares como en las de aprendiz de novelista, les había asignado siempre un menester específico a cada cual. Y la diferencia estaba en que ahora, en éste, se me invitaba y daba permiso a meterlo todo desordenado y revuelto, sin más contemplaciones ni derecho de primacía, según fuera viniendo, como en esos cajones de los cuartos de jugar que no presentan más tope para seguir admitiendo objetos que la circunstancia de estar ya llenos.

A partir de entonces, todos mis cuadernos posteriores los fui bautizando con ese mismo título, que me acogía y resultaba de fiar por no obligar a nada, a ninguna estructura preconcebida. De hecho, venciendo una tendencia al ostracismo que por entonces me apuntaba, empecé a escribir más y se configuró en gran medida el tono nuevo de mis escritos, que derivaron a reflexionar no sólo sobre la relación que tienen entre sí todos los asuntos, sino también sobre el carácter relativo y provisional de aquello mismo que iba dejando anotado.

Ahora ya, la costumbre de meter en el bolso mi «cuaderno de todo» de turno, cuando salgo a la calle, ha llegado a hacérseme tan inexcusable que su olvido acarrea en mí la misma desazón que el de las llaves o el monedero.

Los miro aquí, desplegados encima de la mesa como una baraja infantil: el de las florecitas, el del arquero, el portugués, el cuaderno de todo número cuatro, el del otoño de Simancas, el cuaderno dragón. Han viajado conmigo por bibliotecas, cafés, trenes,

archivos y autobuses, y en sus notas, de donde recogeré en gran parte el material de este cuento, hay referencias a los sitios por donde voy pasando —paisajes urbanos o rurales—, a los amigos a quienes estoy esperando, a los recados que me dirijo a hacer, a los recuerdos que me suscitan los lugares que veo, a olores, a colores del momento. Todo acompañando el otro fluir paralelo y más abstracto de mis comentarios a lecturas y mis notas sobre la narración, el amor y la mentira, que, gracias a la peculiaridad de los cuadernos que las contienen, no han quedado relegadas al plano de los olimpos académicos, donde se reniega de toda geografía, sino que reclaman su derecho de bajar a revolcarse en la yerba y fragmentarse contra las esquinas de la calle, a respirar el aire del campo o la contaminación de la ciudad en un atardecer determinado y a espejarse en los ojos de la gente que va recogiendo mi discurso y en los vasos de vino que van ayudando a entretener el viaje.

6. La vela de foque

A finales del verano pasado, un amigo mío me preguntó que qué me traía entre manos. Yo desconfío bastante de los resúmenes sobre un trabajo en gestación, porque arrojan una luz artificial, escamoteadora de la misma confusión que obnubila el asunto. Pero, con todo, le dije a mi amigo que andaba metida en una especie de análisis de la narración, algo aún sólo para mi gobierno. «¿La narración desde qué punto de vista?», me preguntó él. No se lo supe decir. Un punto de vista era lo que estaba precisamente buscando. De todas maneras temía que me iba a ser difícil de delimitar, porque para mí narración era todo, no sólo la oral y la escrita, sino también la que se interioriza sin palabras y registra cuanto nos va aconteciendo y lo deforma: y narración el amor, y la historia y la política. Todo eran cuentos mejor o peor contados. Precisamente me interesaba saber porqué unos están mal contados y otros bien, en qué reside su credibilidad. A mi amigo pareció interesarle lo que le estaba contando con tanta pasión, pero como es profesor y persona muy culta, me advirtió que esos temas ya habían llamado la atención de muchos estudiosos. Me habló del formalismo ruso, del «new criticism», del estructuralismo, y acabó aconsejándome que consultara alguno de aquellos estudios, porque a veces, sin querer, se cae en repetir lo que ya han dicho otros. No me influyó esta advertencia en cuanto a desanimarme de mi propósito, de la misma manera que nunca ha coartado mi deseo de conocer o de amar a una determinada persona el hecho de saber que existen otras que la han amado y conocido antes que yo. Pero como mi amigo me trajo a los pocos días una bibliografía bastante abundante y yo estaba pasando por un bache de empantanamiento, busqué aquellos libros por ver si su lectura me estimulaba en algún sentido.

Con los libros pasa lo mismo que con las personas, que unos empiezan a hablarte de otros y se va tejiendo y ampliando una red de conocidos de amigos y de amigos de conocidos, a los que se acaba conociendo por curiosidad o por azar. Con lo cual, me pasé el otoño y parte del invierno en contacto con distintos escritores, algunos muertos ya y otros vivos todavía, que me iban remitiendo a conocidos suyos de las nacionalidades más dispares y que, aparte de la etiqueta con que los entendidos hayan querido clasificar su labor, tenían para mí en común la actitud reflexiva del escritor sobre su propio quehacer y sobre el de aquellos aficionados a lo mismo, cuyos textos incorpora y comenta. Y en ese sentido andábamos todos por los mismos pagos. Me metí, pues, en un intrincado hojaldre de teorías sobre la expresión oral y escrita, a las cuales iba yo, a mi vez, contestando con salvedades o aquiescencias en mis cuadernos de todo. Recuerdo que al principio estas notas mías —y lo he comprobado después repasándolas— adolecían del rigor polémico que me contagiaban aquellos textos, donde todo venía avalado por una

nomenclatura que parecía irrefutable, amarrado con continuas recapitulaciones y definiciones, tupido festón del que ningún hilo podía escaparse y que impedía la entrada a las puntadas ligeras de mi costura. Yo no quería vertebrar nada de antemano, sino que pretendía que la vertebración resultara por sí misma, pero me atosigaba la provocativa claridad con que aquellos autores estructuraban sus dictámenes e imponían sus resultados. Y de un modo insensible fui cayendo en la tentación de oponer a su terminología otra igualmente rotunda e inexpugnable, abandonando, con vistas a alcanzar una claridad semejante a aquella que me deslumbraba, las indeterminaciones del proceso mediante el cual iba tratando de ver las cosas claras. Me pareció pueril mi pretensión de mantener siempre la caña echada en el río revuelto de las mudanzas y renegué de mis apuntes anteriores que no dejaban nada perdurablemente establecido, alimentados sólo de su instantaneidad.

En esta primera época de mis lecturas, que duraría tres meses, iba todas las tardes a la biblioteca del Ateneo y me metía en aquellos libros con el ademán sumiso y circunspecto de quien entra en clase y puede soñar, a lo sumo, con interrumpir al profesor formulándole, en un tono acorde con el suyo, alguna petición de puntualizaciones, pero nunca con levantarse y decir: «¿Sabe lo que he pensado?, que me canso y me voy a tomar un poco el sol». Después, poco a poco, aquella guardia que había montado contra los acosos de mi escepticismo se fue relajando, y aún sin dejar de reconocer que en aquellas clases estaba aprendiendo mucho, volví a recordar con nostalgia mi vacilante trabajo y comprendí que se me estaba desvirtuando precisamente al abjurar de sus dificultades, es decir, de los rodeos que daba para mantener fresco mi lenguaje y salvarlo de caer en una jerga doctoral. Así que seguí leyendo, pero ya desde un reducto más independiente, más presidido por el «sin embargo». Y notablemente disminuida la fascinación que me había producido aquella copiosa bibliografía, dejé de tener por obligatorio agotarla. Mis apuntes volvieron a recobrar el ritmo peculiar y tenaz de antes, a deambular y ramificarse por donde Dios les daba a entender. Hasta que definitivamente me aburrí de escuchar opiniones ajenas y me dediqué a lidiar con los problemas que me proponían las propias. Menos mal, porque si no a estas horas mis resabios académicos podrían haberme traído a estar preparando una ponencia para sabe Dios qué congreso de qué Universidad, con mi correspondiente letrado de estructuralista o de lo que fuera colgado del cuello.

«Mira, déjalo, no me des por ahora más bibliografía», le dije a mi amigo un día que me traía nuevos títulos apuntados en un papel. «He pensado que voy a tirar por mi cuenta y ya veremos por dónde salgo.» Había dejado a medias un libro de Vladimir Propp, muy inteligente por otra parte, sobre la morfología del cuento, y tenía todavía otros muchos por mirar. Son lecturas –quiero dejarlo bien claro– de las que no me arrepiento en absoluto, que me proporcionaron sugerencias y que pienso reanudar en alguna ocasión. Pero por entonces ya me habían prestado un servicio fundamental: el de hacerme saber que el libro que yo quería escribir no estaba escrito todavía. Aquellos autores no ponían al uso lo que sabían, lo mantenían incontaminado, se lo daban a los demás para que lo trataran con miramientos, no para que lo dejaran circular añadido al

torrente de sus propias experiencias. Es decir, me parecía que no habían inventado un tono adecuado a lo simultáneo de la narración con la vivencia que la promueve.

«Son libros que te informan de muchas cosas –le dije a mi amigo–, pero que no te cuentan nada. Y yo creo que un libro sobre la narración tiene que dar ejemplo y contar cosas, ¿no te parece?» Le pareció acertada la frase, pero se quedó pensando y arguyó que entonces lo que yo pretendía hacer era un injerto de ensayo y novela y que le parecía un género peligroso y difícil. «Mira –le dije–, no sé lo que va a ser, ni me importa mucho ahora. Cuando me ponga, te lo podré decir.»

Pero lo malo es que ya me he puesto y llevo escritos treinta folios y no se lo puedo decir todavía.

Una de las ventajas de los esquemas previos, a los que tanto me vengo resistiendo, aparte de suponer un aval de garantía para el trabajo presentado al público, estriba en que lo encarrilan desde el principio y lo libran de convertirse en un trasunto de su elaboración, en un prólogo de sí mismo. Y, sin embargo, no quiero asustarme tan pronto de las vueltas que el título mismo de este libro me va invitando a dar. En los relatos orales (a los que aspiro que éste se parezca lo más posible) ni se lleva un programa previo ni están prohibidos los vericuetos. Cuando, por ejemplo, nos ponemos a hablar de una persona amiga, los retrocesos que imprime al discurso la necesidad de contar cómo surgió esa amistad con ella suponen una aportación absolutamente eficaz en el conjunto narrativo, aun cuando parezcan retardar el «ir al grano», que en este caso sería la aplicación de adjetivos certeros para dejar fijado su carácter («era altiva y de impulsos generosos», por ejemplo). Porque a través del primer encuentro que tuvo con nosotros y de las palabras que nos dijo, el oyente podrá ir atisbando ya ciertas particularidades de ese carácter. Y aún irá quedando mejor perfilado a lo largo de las desviaciones que nos prepare el siguiente tramo narrativo; sucesivos esbozos del dibujo que se va componiendo. A quien narra bien, el terreno mismo de esas desviaciones le va marcando la andadura adecuada, y si la consigue, nadie le pedirá cuentas del tiempo que ha tardado en entrar en materia, porque todo lo que se cuenta con apasionamiento y atención se puede convertir en materia.

Se lo dije más o menos así a mi amigo aquel día en que decliné sus últimos ofrecimientos de bibliografía (sería por el mes de febrero), y a las preguntas que me hizo sobre la metodología que pensaba seguir, le contesté que no conocía otra que la de llevar siempre las manos por delante para no tropezar, confiar en la intuición y estar bien atenta a las incidencias de la ruta y al viento que soplase. «Sí –dijo él como dejándome por imposible–, a ti siempre te ha gustado más sortear los escollos manejando la vela de foque que desplegar la mayor o la cangreja.»

Me sonreí. Todas las metáforas de que vengo echando mano desde el principio indican que este cuento no lo concibo como un libro, sino como un viaje. Un viaje emprendido hace varias lunas. Lo que no sé es si habré logrado ya persuadir al lector para que se embarque conmigo, o todavía no. Pero forzoso es reconocer que, por ahora, navegamos exclusivamente a base de vela de foque.

7. Tras la pregunta

«No hay duda –escribía yo en uno de mis cuadernos de todo en 1964– que lo que no voy escribiendo, por escribir se queda. Me quiero engañar pensando que cada nueva visión me aporta algo, y así dejo que me vayan lloviendo encima los días y las noches, cada uno de los cuales arrastra con sus gotas la huella del anterior, sin que me esfuerce por investigar en qué aljibe se recoge toda esa agua ni qué tierra fertiliza. Me conformo con alimentar la endeble esperanza de que un día u otro recogeré el fruto de este tiempo cuyo curso apenas me atrevo a pulsar. O lo hago levemente, con esa mezcla de pasividad y sobresalto con que se pulsa la muñeca de un enfermo, a la expectativa milagrosa de una mejoría para lograr la cual no se han aplicado remedios.»

Tengo en estos cuadernos muchas notas sobre la pereza, demasiadas. Dedicarse a hablar de la pereza es una forma de quedarse en ella, de fomentar el silvestre crecimiento de los pretextos que proliferan, a modo de lianas, para enmascararla o justificarla.

Hay un tipo de narración quejumbrosa donde el narrador aguza todas sus dotes de ingenio y mala fe para conseguir aparecer enaltecido en su condición de víctima, de prisionero de la fatalidad. Entre las narraciones de este tipo destaca la del perezoso. El perezoso se siente realmente como en una cárcel que cada vez se le hace más lóbrega, pero al mismo tiempo se dedica con morbosa complacencia a pintar de purpurina los barrotes de la celda de donde dice estar deseando escapar, a desechar por melladas, pequeñas o grandes, las limas con que cuenta para serrarlos y a cantar con retórica trasnochada el ocaso de otra tarde que se le va de entre las manos, tras lo cual se echa a dormir arrebujaado en lo oscuro, como al cabo de una fatigosa faena, mientras se dice entre dientes «ya habrá tiempo», y esa misma jaculatoria se le viene inmediatamente a los labios cuando mira amanecer con redoblado malestar el nuevo día que tiene que llevar a cuestas, odiando ya su luz apenas la vislumbra, sabiendo oscuramente de antemano que está traicionando al dios a quien invoca, que malversará el tiempo que le hace señas desde fuera invitándole a su nave, que no se embarcará en él; repite como respuesta obtusa a sus señales «no puedo salir, ya habrá tiempo», mientras mata el tiempo de hoy igual que hizo con el de ayer, repintando las rejas que le separan de él, fortificando el recinto de su encierro.

Ya está bien de asesinar el tiempo y de llorar entre rejas su agonía, ya he sucumbido demasiado a esas coartadas de la inercia, a los simulacros de actividad con que nos entretiene y paraliza.

Entre el mero repaso de apuntes viejos y su transformación en cuento elaborado, hay una zona de marasmo. Se trata de salvarla, de no darle más coba a la retórica del perezoso.

Llevo dos semanas haciendo fichas y haciendo oídos sordos al canto de sirena de los pretextos, empeñados en neutralizar la llamada acogedora del tiempo. «¿Fichas para qué? Éste no es un libro de fichas, te equivocas, ¡qué feo hacer fichas!» Pero yo adelante, con paciencia y cuidado, esmerándome en hacer una letra clara, que para algo servirá el ejercicio.

Por de pronto, me sirve para meditar sobre él al mismo tiempo que lo hago, para darme cuenta del privilegio que supone beneficiarse aún de la herencia de aquel inicial aprendizaje ensayado en los cuadernos infantiles de caligrafía —«la p con la a, pa»—, y eso me lleva ya a hacerlo con pausa y solemnidad, como una conmemoración ritual que retorna a sus orígenes, reviviendo el lejano deleite de acertar a dibujar con pericia y buen pulso las vocales unidas a las consonantes. Era un juego excitante al que me aplicaba con fervor cuando aún el tiempo de otra tarde que se muere no significaba una carga, sino una fiesta deslumbrante de nubes rojas despidiéndose sobre los árboles de la plaza invernal; luego escribir se me fue haciendo algo habitual, como respirar o comer, a medida que se me iba configurando la caligrafía peculiar que ha pasado a formar parte integrante de mi persona. Tengo que hacer mayor esfuerzo para reconocer mi rostro en una fotografía antigua que para mirarme en el espejo de mis ges, mis tes o mis emes cuando me saltan a la cara inesperadamente desde una carta vieja hallada por azar entre los papeles de un cajón, cuántas cartas he escrito en mi vida, siempre con la misma letra, cuántas veces se me ha secado la pluma estilográfica y la he tenido que volver a cargar, apretando la goma o el émbolo, cuántas plumas he tenido y cuántas he perdido; la primera era jaspeada en verde y negro, delgadita, tal vez ande revuelta entre enchufes y herrajes dorados por algún mostrador del Rastro.

Las fichas que he estado empleando eran un puñado en blanco que me sobró cuando estudiaba asuntos del siglo XVIII, y ahora que ya las he terminado, las extiendo como una barajita y me pongo a repasarlas y a agruparlas por temas, oros con oros, copas con copas, igual que cuando se hace un solitario. Son un resumen concentrado de mis apuntes, y todo lo que había en ellos responde a diferentes preguntas que encabezan cada ficha encima de las dos rayitas rojas de arriba, todas las que llevan la misma pregunta las pongo juntas, y las preguntas de los montones que han resultado son:

1. ¿Quién es el narrador?
2. ¿A quién se dirige?
3. ¿Por qué cuenta?
4. ¿Dónde cuenta?
5. ¿Cuándo cuenta?
6. ¿Cómo cuenta?
7. ¿Qué cuenta?

Siete, buen agüero. Y eso que ha salido sin preparar. Respiro profundamente, como quien saca la cabeza del agua después de haber estado a punto de ahogarse, y compruebo con alivio que el canto de las sirenas ya no se oye.

Y empezando por enfrentarme con la pregunta final: «¿Qué cuenta el narrador?», ya

que alguna hay que elegir para no pararse y seguir nadando, éstas son las conclusiones, todavía vacilantes, que saco de las fichas de ese grupo, tal vez simple tablón al que me agarro con la esperanza de llegar a alguna playa.

El ingente material de que podemos echar mano para elaborar nuestras historias públicas o secretas, si bien yace amontonado en el impreciso recinto donde se van depositando el olvido y la memoria, puede prestarse a cierta ordenación, aunque se trate de tarea cuestionable y arriesgada. Toda selección previa al entendimiento de lo que se pretende analizar debe tomarse como labor provisional que es, y conviene tener presente que los apartados que resulten nunca van a quedar aislados por barreras definitivas. De tal manera que aunque se separe el material en montones, es mejor dejarlos sin atar y lo suficientemente cerca como para que los objetos que hemos adjudicado a cada uno –ya de por sí de naturaleza heterogénea– puedan mudarse a cualquier otro de los apartados de su vecindad, dentro del cual también podrían hallar acomodo. Pasa lo mismo con los cachivaches que se aglomeran en todos los desvanes, depende de que los ordenemos por brillos, por colores, por formas, por antigüedad o por tamaños.

Pero, una vez hecha esta salvedad (en la que no me detengo más porque me parece volver a escuchar a lo lejos el canto de los pretextos), me encuentro con que las fichas encabezadas por la pregunta «¿Qué cuenta el narrador?», se me han venido a ordenar en cuatro submontones, vamos a ver si poco a poco se va parcelando este cuento de nunca acabar: El hombre, o cuenta lo que ha vivido, o cuenta lo que ha presenciado, o cuenta lo que le han contado, o cuenta lo que ha soñado. Aunque lo más frecuente es que componga sus historias con elementos extraídos de los cuatro montones, y precisamente de la gracia y el talento para hacer la mezcla depende su éxito como narrador.

Pero tanto si cuenta lo que ha vivido como si cuenta lo que ha visto, lo que ha soñado o lo que le han contado, el narrador, unas veces de forma consciente y otras inconsciente, está tomando sustancia para su cuento de otro perenne y subterráneo manantial en el que todos bebemos desde temprana edad: el de la literatura existente antes de que él se pusiera a contar y a cuyas resonancias jamás escapa. Es decir, el narrador, en cualquiera de los casos, acomoda su relato a modelos propuestos por lo que ha leído.

Del apoyo contra esta quinta columna no pueden independizarse ni siquiera las narraciones de los analfabetos, ya que aquí «lectura» se entiende en un sentido más amplio e incluye la asimilación de ficciones heredadas por tradición oral o incorporadas a nuestro acervo por la vía de los medios audiovisuales. No me refiero sólo a los más recientes del cine y la televisión, sino también a las canciones que tuvieron auge en una época determinada de acuerdo con la sensibilidad que estuviera de moda, y a los paisajes y escenas immortalizados en cuadros famosos que educaron nuestro ojo a mirar la naturaleza como una imitación del arte.

Así, tan posible resulta que un loco aficionado a la pintura sólo consiga ver como bello un paisaje real, que nada le decía antes, cuando alguien comente de improviso a sus espaldas: «¡Parece un Brueghel!», como el caso de quien, a la vista de un mar alborotado, sienta sus ojos secos y distraídos humedecerse de emoción al recordar

súbitamente aquellas palabras del poeta que exclamó un día ante las olas embravecidas de otro mar idéntico:

Olas gigantes que os rompéis bramando en las playas desiertas y remotas...

En ambos casos, la realidad no se está mirando con los propios ojos, sino a través de los de alguien que ya ha muerto, pero que antes de morir intuyó que aquello que miraba no moriría jamás y quiso dejar constancia de la eternidad vislumbrada, fijando lo que vio durante una infinitesimal parcela de esa eternidad en una fórmula propuesta a los que habían de vivir después de él, como instándoles a que mirasen espectáculos parecidos bajo aquel mismo prisma.

Veo que estoy llegando a tocar tierra, aunque sea la de alguna playa desierta y remota, y que ya puedo arriesgarme a soltar la tabla de salvación de las fichas, así que las recojo y, después de barajarlas bien –narrador con interlocutor, dónde con cuándo y cómo con por qué–, las guardo en una carpeta por si acaso otro día o dentro de un rato, que nunca se sabe, tengo que volver a hacer el solitario.

Ha sido como quitar un andamio, el andamio de la teoría previa, claro, que puede llegar a anquilosar. Me guardaba las espaldas y ahora quedo expuesta al extravío, pero corro el riesgo de muy buen grado. Ninguna teoría puede ir consolidando su verdad mientras no se aventure uno por las veredas de la divagación, así que echaré a andar por esta orilla remota y desconocida tratando de explorarla, que a algún sitio llegaré. Se me ha vuelto a encender el deseo de la aventura y ya no me importa mezclar, otra vez, lo que había separado para orientarme ni me asusta avanzar intrincándome en su maraña. He perdido el miedo, aunque el lío sea igual que antes o mayor, porque mucho me malicio que los cuatro montones de lo que cuenta el narrador, al saberse sueltos y poder campar por sus respetos, se estarán barajando alegremente ya con las fichas de los otros seis que hice al principio, todas las cuestiones bailando unas con otras a su aire, desgobernadas, como en una fiesta de carnaval, pero es que así tiene que ser. ¿Acaso el argumento de lo contado es separable del narrador que lo cuenta y del interlocutor –soñado o real– a quien se lo cuenta? ¿Y puede aislarse todo esto de los motivos y de la situación que, a su vez, condicionan tanto la relación entre el que cuenta y el que oye como la forma que va tomando el cuento? Pues claro que no, y no hay mejor ejemplo que las desviaciones que a cada momento sufre el mío. Así que no me queda más remedio que descartar cualquier método, meterme en la confusión y aceptar de antemano que cuando tire de una cereza van a salir muchas más enredadas.

«Pero eso ya lo sabías –apuntan los pretextos, asomando de nuevo su rostro de sonrisa maligna–. ¿Para qué te han valido entonces las fichas? ¿Para complicarlo todo más?»

Me desentumezco y echo a andar por la arena hacia un bosquecillo que se ve en un alto a lo lejos, no sé si estoy soñando, da igual, lo soñado también vale. Digo, en voz alta, sin volver la cabeza: «Para perder el miedo. Lo importante es perder el miedo. Y volver a perderse sin miedo». Sigo andando. Ya está más cerca. Es muy espeso y

sombrío: parece un bosquecillo sagrado.

II

A campo través

Dijo el rey: «Farlimas, éste es el día en que debes alegrarme el corazón: cuéntame, pues, una historia». Farlimas comenzó a narrar. El rey Akaff escuchaba y, con él, los invitados. Todos se olvidaron de beber; todos, y también el rey, se olvidaron de respirar. Y el cuento de Farlimas era como el haschish. Cuando hubo terminado, todos habían caído en un dulce sopor. El rey Akaff había olvidado sus pensamientos de muerte.

Citado por Frobenius, *La civilización africana*.

1. Las mujeres noveleras

La literatura se introduce en nuestras vidas de una forma insensible y progresiva, y no sólo va conformando el pensamiento, sino prestándonos sus propios ojos, es decir, proporcionándonos patrones con arreglo a los cuales mirar lo que pasa, escuchar lo que nos cuentan, adornar nuestros sueños e interpretar los hechos de la propia novela vivida.

La tendencia a vivir la vida como si fuera una novela se perfila desde muy temprano y crece paralelamente con la sed por oír o leer historias que nos asomen a universos extraños a aquel que sirve de decorado a nuestra vida cotidiana y nos saquen de la obligatoria cronología en que ésta se desarrolla, arrebatándonos a un tiempo ficticio cuyos límites no oprimen. Ese gusto por compartir las aventuras, problemas y esperanzas de personajes inscritos en un tiempo ficticio (que se van volviendo amigos y mentores precisamente porque son desconocidos y nada tienen que ver con nosotros) nos indemniza de un deseo casi siempre insatisfecho, sobre todo en la primera edad: el de averiguar los móviles misteriosos que condicionan la conducta de aquellos otros seres aparentemente más familiares que nos encontramos alrededor sin haberlo elegido, cuyo trato con nosotros se rige por leyes incómodas y a quienes la mayoría de las veces no comprendemos porque no nos suministran datos suficientes para ello. La conducta de los héroes de ficción, aunque nos sorprenda o la rechacemos, nunca es opaca, sino transparente, porque no interfiere el ámbito de lo cotidiano, porque se desarrolla en la lejanía, dentro de un tiempo y de un lugar que, por no chocar con los nuestros, permite el desahogo de la pura contemplación.

A un padre, a un maestro o a un amigo mayor somos incapaces de contemplarlos a nuestras anchas, precisamente porque su cercanía nos implica, obstruye y desasosiega. Y porque su influencia en nuestra formación es más inequívoca, pero también más ignota. Podemos admirarlos y querer parecernos a ellos, copiar lo que dicen y lo que hacen, pero notamos que, aunque lo hagan y lo digan para nosotros, como si nos propusieran un espejo donde mirarnos, están al mismo tiempo empañando ese espejo con su aliento. Deliberadamente atrincherados tras la máscara de su sonrisa o de su ceño indescifrables, nos impiden el acceso a aquella identificación anhelada. Es como si nos tendieran desde un plano demasiado elevado una mano que no alcanzamos a asir realmente y cuyo tacto sólo hemos conocido cuando descendía para acariciarnos protectora, excluyéndonos de los secretos incubados en ese mundo de donde procede la caricia y manteniéndonos en la ceguera de la sumisión, en la dulce inopia del sueño, a buen recaudo del miedo, de las preguntas y del excitante peligro que conlleva todo auténtico despertar.

Y si, rebelándonos contra esa condición larvaria, osábamos franquear por nuestra cuenta el umbral del cuarto de los juegos para imitar a quienes representaban su función

de adultos en aquel otro recinto más alto donde a veces fingían dejarnos entrar, pronto pudimos comprobar que se trataba de una imitación bastante precaria, reducida a la copia más o menos torpe de sus gestos, voces o actitudes. Podíamos poner la cara y el tono de don Elías cuando se ríe, de papá cuando se enfada o de mamá cuando calla y suspira desviando los ojos hacia la ventana, pero seguíamos sin descifrar los motivos de unas risas, enfados, silencios y suspiros que se convertían así, al ser ensayados por nosotros, en un estéril remedo que nunca saciaba nuestra sed de protagonismo y nos dejaba fuera de la función, condenados a gesticular en el vacío, como seres sin drama.

La literatura, como contrapartida, siempre nos permitió participar, desde una especie de grato escondite, en las escenas representadas ante nuestros ojos fascinados y ansiosos, agarró con fuerza aquella mano implorante que tendíamos al vacío, nos asomó al proceso que transforma las conductas y urde las historias, nos enseñó por primera vez en la vida la trampa de esa vida y empezó a desvelarnos por qué las personas son como son, sufren como sufren y mienten como mienten. Viajábamos en barcos amenazados por la tormenta, escapábamos del peligro y del castigo mediante el quiebro del engaño, espiábamos las más insospechadas transformaciones, entrábamos en salones, alcobas y tabernas donde la gente se contaba sus conflictos; pillábamos en renuncio a un personaje que parecía sincero, e intuíamos la veracidad de otro a quien se tenía por mentiroso; esperábamos con el corazón palpitante la inminente aparición de un tercero ya mencionado y cuya presencia aportaría nuevas claves para esclarecer el misterio, nos perdíamos por jardines encantados y por callejuelas sórdidas en pos de la pesquisa, asistíamos a reencuentros de amantes separados y de padres con hijos, a peleas y reproches, a entierros, a abordajes, a bailes, a la mudanza del desvío en amor y del amor en odio, al crecimiento de un niño que se hace hombre. Y —lo que es más importante— siempre escondidos, mirando sin que nos vieran desde una especie de alta ventanita camuflada. Las personas de verdad nos prohibían fisgar, «niño, no fisgues», fisgar era feo, se indignaban si nos descubrían hurgando en un cajón, con el oído pegado a la puerta o al acecho detrás de una cortina. Ahora, en cambio, la impunidad era total. Estábamos en el ajo, pero al margen, y a salvo de que alguien reparara en nosotros —«¿Qué haces tú, mocoso, encaramado ahí?»—, y viniera a tirarnos de la ropa para obligarnos a bajar de aquel alféizar. Sencillamente, no nos veían y nosotros podíamos verlo todo, enterarnos de todo, ahí estaba el privilegio.

Por muy favorablemente que, en este sentido, puedan variar nuestras circunstancias en la edad adulta, la necesidad de leer novelas creo que sigue vinculada siempre a esa sed, nunca extinguida en el ser humano, por enterarse de lo que les ocurre a los demás, por asomarse al envés de sus vidas, a lo que de ellas nos encubren quienes sólo presentan una de sus caras, generalmente la más favorecedora.

Pero, además de una revancha a esa curiosidad insatisfecha, la literatura nos ofrece también la fascinante posibilidad de evadirnos por su portillo secreto hacia un tiempo más grato y propicio a la reflexión. El tiempo que se vive al leer una novela nos saca de nuestro tiempo histórico y nos sumerge en otro que es como un desahogo, tiempo sin esquinas ni obligaciones, que, al permitirnos ser testigos desde la sombra, aguza nuestras

dotes de percepción tantas veces abotargadas cuando se trata de entender argumentos próximos. Relajada la inteligencia del hombre en el seno de ese tiempo ficticio, es capaz de aprender por la vía de la literatura muchas cosas que le conciernen y que –lo comprueba con sorpresa– le están iluminando parcelas confusas de su propia vida y proporcionándole remedios y normas aplicables a ella. Y así, al acabar de leer, reingresamos en ese tiempo que nos era ingrato provistos de una nueva lucidez, propensos a interpretar la vida tal como lo hacían aquellos personajes del relato cuyas desgracias y problemas nos han brindado la capacidad de identificación y a quienes hemos amado sobre todo porque nos han dejado ver sus fallos.

La levadura de los seres de ficción estriba en que están provistos de una doble entidad: por una parte, inventan la realidad, pero, por otra (como creados que han sido por personas de carne y hueso), la reflejan. Ambas vertientes se complementan para servirnos de consuelo. Tanto si decimos, pensando en uno de ellos: «Yo querría ser como ése», y nos aplicamos a posibilitar la irrupción de lo inesperado y a soñar con una aventura que cambie el rumbo de nuestras vidas, como si decimos: «Yo soy como ése, me pasa lo mismo que a él»; en ambos casos, son seres excepcionales y ejemplares. Y también cuando nos hacen exclamar: «Yo no querría que eso me pasara a mí nunca». Nos parecen excepcionales en la medida en que supieron analizar y contar lo que les estaba pasando, desde ahí es desde donde nos tienden la mano invitándonos a ser excepcionales nosotros también. «Tú puedes hacer lo mismo que yo –nos susurra el protagonista de la ficción–. Para vivir la vida como una novela, basta con que cuentes lo que te pasa o lo que desearías que te pasara. Si no tienes a quién contárselo, cuéntalo para ti; yo también estaba solo.»

Porque la primera cosa que constatamos es que el verdadero héroe siempre está solo y acomete la lucha contra el entorno a contrapelo de los obstáculos, o bien sacando recursos de su inventiva y de su fortaleza o bien meditando sobre su incapacidad de hacerlo. Pero siempre orgulloso de esa soledad que lo diviniza. Independientemente de que el final que tengan las aventuras en que él mismo se mete o le enredan los demás sea o no sea feliz, lo que nos descubre es que sus bazas no eran tan distintas de las nuestras y que de cualquier desventura se puede sacar partido sólo con convertirla en materia de narración. En el momento en que comprendemos esto, ya estamos en disposición para agarrar las riendas de nuestra vida y empezarla a protagonizar. Es el comienzo de la narración egocéntrica.

Unas veces la elaboramos sobre modelos heroicos y otras antiheroicos; eso depende de que tengamos tendencia a magnificar el éxito o el fracaso, elección en la que no sólo influye el orden de preferencia de las primeras lecturas, sino una serie de circunstancias biográficas personales. Pero los personajes de ficción nos acompañan siempre, y a su ejemplo acudimos para que nos dé fuerzas. De la misma manera, también muchos de esos seres ficticios invocaban como mentores de su conducta a legendarios bandoleros, santos, prisioneros, reyes, enamorados o entes soñadores, de cuyas andanzas les diera noticia algún libro que leyeron o la palabra de cierto venerable narrador a quien tuvieron la suerte de escuchar.

Cada vez que contamos algo que nos sucedió, o que sucedió a otro, o que soñamos, nos estamos reafirmando como seres de excepción. Y en ese afán por sentirnos diferentes –que es el germen de la autonomía narrativa– late siempre la complacencia en parecernos a aquellos héroes cuyas peripecias hemos vivido por delegación. Y no sólo ni siempre a través de una lectura directa, sino a través de la emoción que esa lectura pudo dejar en padres, maestros o amigos, mediadores entre nosotros y el texto.

Hasta tal punto que resulta casi imposible imaginar cómo se habría desarrollado nuestra vida si los hechos que la jalonan se hubieran producido sin tener anterior noticia de Hamlet, Ulises, Sherlock Holmes, el agrimensor de Kafka, Cristo, Alicia en el País de las Maravillas, madame Bovary, Don Quijote, El Corsario Negro, Pinocho o Melibea. Ellos, desde la trastienda de sus respectivas ficciones, nos han suministrado modelos para tejer ese otro cuento de lo que nos va pasando. Supondría por nuestra parte una ciega arrogancia atribuirnos la exclusiva paternidad de un relato cuyas riendas ellos nos ayudaron a llevar.

Muchas veces he pensado que si me dejaran contestar en profundidad a esa pregunta tan reincidente: «¿Qué literatura le ha influido a usted?», la tarea llevaría un tiempo enorme, porque el primer gran enigma a desentrañar es el de dónde está la frontera entre lo que llamamos vida y lo que llamamos literatura. Tan dura de dilucidar sería la relación existente entre las conductas literarias y la nuestra particular, como la proporción en que conviven y se mezclan dentro de nuestros recuerdos más remotos los personajes históricos o novelescos –a quienes tantas veces hemos creído ver el rostro– con aquellos que desempeñaron en nuestra historia particular el papel de padres, de vecinos, de maestros o de amantes. No es infrecuente que los rostros de éstos se identifiquen y confundan con los de otros fantasmas a quienes prestan sus rasgos. Esto es, sin duda, un residuo de aquella tendencia tan acusada que en los años escolares nos llevaba a atribuir a Aquiles o a Tristán la fisonomía de un pariente mayor, de un profesor o de ese desconocido enigmático y silencioso que hizo cierto viaje en tren sentado en un asiento frente al nuestro sin reparar en que le mirábamos, y al que ya nunca pudimos olvidar, precisamente por haberle sentido portador de una narración que jamás nadie iba a desvelarnos.

Recuerdo que cuando mi hija era pequeña y me pedía –con la misma avidez con que yo se lo había pedido a mi madre– que le contara cosas de mi infancia y juventud, no me resultaba difícil hablarle de mis compañeros de juegos o de universidad ni de las transformaciones que había sufrido mi relación con ellos a lo largo del tiempo –«primero es que lo conocía poco», «tendría yo veinte años cuando dejé de verlo», «antes era muy simpático, cuando éramos pequeños, pero luego se volvió tan formal...», etc.–. Pero sí me era difícil hablarle de mis primeras lecturas y de las segundas, decirle cuándo leí esto, cuándo leí lo otro. La perplejidad al tratar de evocar mi primer encuentro con las heroínas de Bécquer o la sultana de «Las mil y una noches» no radicaba tanto en la dificultad de fechar esos encuentros como en la conciencia de que esas fechas no significaban nada y de que, al apoyarme en ellas, mentía. Porque ya no le estaba hablando, aunque creyera hacerlo, de lo que aquellos personajes me parecieron cuando

los conocí, sino de la identidad que tenían ahora, después de tantos años como llevaban viviendo conmigo y llevaba yo oyendo las cosas que los demás decían de ellos; un perfil, el suyo, en perpetua rectificación.

Los personajes literarios nunca entran en bloque en nuestra vida ni se injertan en ella de forma inmediata con arreglo al eco de rechazo o de buena acogida que nos despertó su mención primera; sino que —como cuerpos extraños y de sangre distinta que son— sólo a través de las adherencias que nuestro organismo teje en torno suyo para asimilarlos, consiguen arraigar y hallar acomodo dentro de él. Siempre a costa —claro— de que acepten esa transformación como correspondencia a la que ellos, a su vez, van operando en nosotros misteriosa y paulatinamente.

No es que la relación que anudamos con la gente conocida no se vea sometida a lo largo del tiempo a un proceso similar de transformaciones. Nadie es como creímos conocerlo en una determinada ocasión, sino como lo hemos ido conociendo mediante una suma de sus comportamientos observados en circunstancias distintas. Igual que cada uno de nosotros debe el resultado de su propia identidad a las versiones brindadas desde diferentes ángulos por quienes nos vieron de tal o cual manera y nos devolvieron esa imagen reflejada en su mente. Lo que pasa es que estas influencias mutuas derivadas del trato personal son más localizables que las que nos llegan sin sentir por la vía de la literatura, de la pintura o del cine.

Hoy ha caído en desuso el adjetivo de «novelera» con el que era costumbre calificar, siendo yo niña, a cierto tipo de mujeres. Tardé en captar el sentido que las personas mayores daban a este vocablo. No se lo solían aplicar, con gran sorpresa mía, a aquellas mujeres que mostrasen una particular afición a la literatura, entre otras cosas porque en Salamanca (ciudad en la que yo nací y me crié) ése era ciertamente un espécimen más bien escaso en aquel tiempo, sino —como pude ir sacando en consecuencia luego— a las que no se reconocían demasiado satisfechas en el seno de los argumentos rutinarios que formaban la trama de su vivir y, para paliar aquel descontento, o bien hablaban de lo mucho que les gustaría conocer gente nueva, viajar, asistir a fiestas maravillosas, casarse con un duque o ser artistas de cine, o bien desorbitaban la realidad al calor de sus sueños y narraban como una aventura excepcional los sucesos más anodinos. No sé si alguna de ellas conseguiría arrancar de veras, a base de brega tenaz, algún episodio extraordinario del erial en que se agostaban sus anhelos. Pero sí recuerdo un dato curioso del que me di cuenta más tarde, y es que el tono despectivo con el que generalmente se pronunciaba aquella palabra tomaba acentos de reprobación si se trataba de mujer casada. Aún «es una chica novelera», podía decirse con cierta condescendencia benévola, pero «lo que le pasa a esa señora es que es una novelera», entrañaba ya un juicio más rígido.

Años más tarde, cuando me fui topando, en estratos progresivos de mi asalto al castillo de la letra impresa, con esa serie de mujeres recluidas entre cuatro paredes que nos presenta la literatura y que, desde la marisabidilla, que oculta un libro en la faltriquera, hasta madame Bovary, aspiran a contarse su vida de otra manera y purgan con la desgracia la hoguera fugaz que las novelas encendieron en su fantasía, vine a deducir no

sólo que la mujer novelera había existido siempre, sino que era la misma literatura la que, al rescatarla de la vida, podía haber definido su imagen como ejemplo propuesto para ser rechazado. A mis paisanas no se las tachaba de noveleras porque leyeran pocas o muchas novelas, sino porque en su deseo de escapar de la realidad se adivinaban resonancias de aquellas otras heroínas de las novelas, que se perdieron por leer novelas y soñar con vivirlas.

De unos oídos en otros había cundido ya, hasta hacerse pública, su mala fama de criaturas ansiosas de narración, nutridas de literatura y llamadas a convertirse ellas mismas en peligroso modelo literario para las mujeres del futuro, incluidas las que ya habían sustituido las novelas por el cine. Aquellas señoritas noveleras salmantinas que tanto inquietaban a la opinión bienpensante crecían bajo la sombra amenazadora de esas otras provincianas rebeldes y míticas cuya herencia recogían sin saberlo.

Pero Ana Ozores o Emma Bovary estaban, de paso, dando un mentís a quienes creen tener tan separados el terreno de la vida y el de la literatura, llevaban muchos años de haber rebasado las fronteras de su texto, y la prueba de que nunca fueron tan ficticias como parece estaba en que una vez más, allí a mi alrededor y poco a poco también dentro de mí misma, se reencarnaban en nuevas mujeres insatisfechas, asaltadas por la misma tentación en que ellas habían caído de contarse su vida como una novela, único recurso al que podían agarrarse para hacerle frente y aguantarla.

2. La obligación y la devoción

Cuando un niño empieza a entender su lengua materna, el material de que dispone para acceder al mundo narrativo le viene suministrado, desde el olimpo de los adultos, por dos canales: las historias que le cuentan a él y las que ellos se cuentan entre sí.

Una de las primeras constataciones que le es dable hacer al niño en su brega con la palabra recibida es la de que esas voces cuyo significado empieza a serle paulatinamente familiar unas veces sirven para contar cosas y otras no. Y es capaz de diferenciar por el tono y el ademán del hablante ambas situaciones: es decir, la de cuando está contando algo y la de cuando no está contando nada. Esos gestos y acentos de donde el niño recibe su alimento y orientación son, en efecto, radicalmente distintos para su más temprana percepción cuando el enunciado tiene un contenido narrativo de cuando lo tiene pragmático. Se percata de que el «ahora cuentan» poco o nada tiene que ver con el «ahora dan recados».

Tanto las historias que los adultos se cuentan unos a otros —y que el niño sólo entiende a medias o nada en absoluto— como las que, con mayor o menor esmero, le dedican a él pertenecen a un mundo no vinculado con deberes ni peligros inmediatos, mucho más estimulante que el que viene a plasmarse en las advertencias y consejos con que pugnan por acorralarle a todas horas esas mismas voces conocidas del entorno, barreras para su autonomía y curiosidad, vivero inagotable de tedio: «cuidado con los coches», «no te subas ahí», «esa señora es tu tía Luisa, dale un beso», «los niños no pegan a los perros», «te he dicho que basta de silbar», «deja eso que es caca». Y muy pronto aprende el niño a establecer un paralelo, en alguna manera consolador, entre estas consignas que le abruman y conciernen y otras frases de semejante cariz que no le afectan a él, sino a su padre, a la criada o al chico de la mantequería, pero intercambiadas de forma igualmente anodina y carente de emoción: «recuerda que esta tarde hemos quedado con los López», «¿otra vez se te ha olvidado desenchufar la plancha?», «dice que hay que devolver los cascos de gaseosa», «se nos está haciendo tarde». Frases de las que no cabe esperar ninguna réplica sorprendente por parte de la persona a quien se dirigen, palabras amasadas sin condimento ni placer, lidia ciega, monótona e impenetrable contra la opacidad de los objetos o menesteres que designan, moscardoneo de vuelo bajo que nada remueve ni enseña ni transforma. Algo a lo que, en definitiva, no dan ganas de atender ni a nadie se le ven ojos de atención al escucharlo.

¿En qué reside la diferencia de matiz que el niño percibe en la voz de la madre, de la criada o del señor con barba que ha venido de visita al salón cuando se disponen a contar una historia, por incomprensible que le resulte? No sabría explicarlo si se lo preguntaran, pero distingue la situación por los efectos que opera inmediatamente en él y también en

los demás: una especie de encandilamiento o fascinación. Se trata, por encima de cualquier otro dato accesorio, de que a los cuentos y a las historias la gente atiende de una forma menos compulsiva y tensa que a los recados, de que alejan la amenaza del tiempo de comer, de dormir o de tomar la medicina. Y el relato es un descanso también para los mayores, el niño lo nota; un oasis en sus trajines, algo que dulcifica sus ademanes y sus miradas. «Ya están contándose algo», piensa el niño con alivio, cuando reconoce los primeros síntomas de que se avecina esa pausa que es como una brecha en la costumbre y sobre todo un asedio contra el empaque de los adultos y su ejemplaridad. La criada, hablando por la ventana del patio con una amiga, se olvida de sus deberes para con el niño, lo deja en paz, no se fija si le está tirando o no del rabo al gato, si la leche empieza a hacer ebullición en el puchero, no oye el timbre de la puerta. Y el niño, acunado por esa grata salmodia de nombres de novios, de risas y cuchicheos, se entrega a sus fantasías, a completar como puede lo que no entiende, a deformar, a descifrar, a tratar de adivinar, en una palabra, lo ocurrido por lo insinuado, cimiento fundamental de todo, interés narrativo. Y el timbre vuelve a sonar: «Tata –le dice el niño–, que llaman a la puerta», y la criada sale de su encanto: «Me voy, Encarna, chica, para adentro, que hablando contigo se me va el santo al cielo». Y el niño, aunque no entiende de refranes ni tiene por qué interpretarlos a derechas, piensa que eso está bien dicho y es bonito, porque parece como si la mariposa santa de las palabras se hubiera echado a volar, y mira por la ventana pensando que tal vez se haya ido de verdad al cielo y esa imagen puede dar pábulo a sus ensoñaciones de esa tarde. Y sabe que le gusta la gente que habla con esos ejemplos que parecen calcomanías y que le permiten a él jugar, actuar, sacarles el color.

Y lo mismo pasa en el salón con la visita del señor de la barba. El niño está en una esquina mirando el fuego de la chimenea y no reparan en él ni se acuerdan de que está allí, al acecho de unas historias que ni le están destinadas ni corresponden al apartado narrativo de lo apto para menores. Y nadie piensa tampoco –tan interesados están en escuchar esas palabras que él no osa interrumpir con preguntas para seguir pasando desapercibido– que se ha hecho la hora de cenar. Los adultos se han dejado arrastrar, como él, al recinto acogedor donde les introduce esa voz que no se escucha siempre ni cuenta las cosas de todos los días, y nadie habla de cena ni de puré de patatas. Y caso de que salga a relucir en el relato alguien que comía puré de patata, se trata de una alusión a algo que acontece en otro plano, se ve lejos la comida y por eso se puede describir su color y el plato que la contiene, es un puré de patata simbólico que no hay que tragarse a unas horas determinadas que no son las de oír cuentos, se tenga apetito o no, tan cerca de la boca y de la obligación de meterlo en ella que quien lo va a mirar. Y el niño, en un determinado momento, se da cuenta con consternación de que acaba de introducirse una ráfaga alevosa que ya lleva el tono de los avisos, la voz de la madre como si aterrizara y volviera a montar guardia: «¡Ay, por Dios!, las diez y media y este niño sin cenar, ¿dónde estás, Pablito? ¡Ah!, estabas ahí; ven, que te estás cayendo de sueño». Ceniza echada a los ojos, puñalada a la cometa narrativa. Y el niño lloriquea sin atreverse a declarar con la convicción suficiente que no se está cayendo de sueño, que se pasaría las horas muertas

en ese rincón mirando el fuego que acaban de apagarle, y que daría cualquier cosa porque el sueño pudiera sorprenderle ahí, sin que le amenazaran con su obligatoriedad, caer dormido placentemente encima de la alfombra, mientras sigue sonando como un surtidor encantado e inagotable esa incomprensible monserga de los adultos, que nadie le recordara la hora de cenar ni de acostarse. Y todo vuelve a sus cauces, se espanta nuevamente el santo ése de que hablaba la criada, alza el vuelo. Y el niño se va a la cama sabiendo cada vez con mayor certeza y añoranza que contar es algo placentero y no impuesto. Y empieza a diferenciar la obligación de la devoción.

3. Reflexiones en el parque

De las muchas horas que he consumido sentada en los bancos de diversos parques públicos cuando era una madre joven, acabé sacando en limpio una experiencia muy provechosa, que me indujo a abandonar aquella inicial y compulsiva impaciencia por que mi hija se pusiera cuanto antes a jugar con otros niños y me dejara leer el libro que traía en el bolso, actitud que vino a ser paulatinamente sustituida por un interés y una atención dirigidos hacia las relaciones de los niños y la naturaleza de sus juegos. Y a medida que ese interés se hacía más desapasionado, es decir, menos cargado del designio práctico de que mi hija se hiciera pronto con amigos y me dejara leer en paz, se volvía más apasionada, en cambio, mi curiosidad ante los datos que aquel campo de observación me estaba deparando y que, a la luz de esta disposición nueva de espectador, me complacía en comparar y barajar con imágenes resucitadas del desván de mi propia infancia. Llegué a divertirme bastante e incluso a tomar notas para una novela que llevaba por título *El parque*, y que luego nunca encontré ocasión para ponerme a escribir. De esa época arrancan mis primeras reflexiones acerca de los juegos infantiles.

Una cosa que observé es que a los niños les molesta mucho que los manden «ponerse» a jugar y que les lancen a la cara como un reproche la formulación de que se están aburriendo. Ellos nunca sabrían que se están aburriendo si tan inquietante dictamen no viniera a adjetivar su ocio y a perturbar sus particulares relaciones con el tiempo, posiblemente más placenteras y desde luego más peculiares de lo que suponen quienes les instan a ocuparlo de una manera determinada y los atosigan con esa rígida y avasalladora versión, elaborada sobre criterios de aprovechamiento extrínsecos a la naturaleza y disponibilidad infantiles.

Es un hecho de sobra conocido que los niños de las aldeas, implicados gradual y espontáneamente en las tareas de los adultos, consumen sus mañanas y sus tardes en contacto indistinto con animales, árboles, frutos de la tierra, palos, piedrecitas y flores de cuya observación y tratamiento sacan suficiente material de improvisación y juego como para que, cuando sus madres los llaman a voces para que vuelvan a casa a comer o a hacer cualquier faena, no haya tenido cabida en sus mentes el problema de si ya se habían puesto a jugar o todavía no, y menos el de si se estaban o no se estaban aburriendo, mientras que, por oposición, la queja de «mamá, ¿qué hago?, yo me aburro», florece como una epidemia en los aposentos de los niños de burguesía acomodada, ahitos de juguetes fabricados por los adultos con el fin de divertirlos, y casi podría decirse que aumenta en razón directa con la cantidad y el precio de tales engendros de la industria jugueteril, así como con el grado de preocupación de los padres ante ese fenómeno que se niegan a aceptar, entre otras cosas porque evidencia de manera

demasiado desagradable el mal negocio que ha supuesto y sigue suponiendo su inversión en esas compras hechas, según manifiestan, «con tanta ilusión» y que no logran ver amortizadas.

Ese sentirse peones en el tablero de juego de los adultos, aun cuando se trate de una intuición informada, es precisamente lo que aminora las iniciativas del niño, no sólo para inventar las reglas del propio juego, sino para descubrir y seleccionar por su cuenta y riesgo a los compañeros más adecuados para compartirlo; esas intromisiones paralizan e intimidan sus primeros accesos hacia los posibles amigos, imbuidos sin saber cómo de un papel de contrincantes. El adulto, con su mandato, pone barreras al juego infantil y es justamente él quien provoca la reacción que luego deplora y bautiza con el nombre de aburrimiento, cuando más justo sería interpretarla como resquemor. El niño siente, sí, resquemor ante el umbral de ese campo que desde fuera le prescriben y definen, y con resquemor mira los rostros igualmente recelosos que se le enfrentan abrumados por el mismo sambenito de «tener que jugar». Esta desconfianza se acentúa, obedeciendo siempre a patrones de un juego que interfiere el propio, cuando se trata de desconocidos. Al niño nuevo no se le mira a los ojos ni se le mide por sus apariencias inmediatas de simpatía, inventiva o destreza, difíciles de calibrar para quien tiene tan poco fomentadas las capacidades de criterio como las de curiosidad y aventura, sino que se busca el refrendo de la opinión adulta encargada de orientar la elección. Y esta elección recae, en general, en el hijo de los señores de Tal o en cualquier pariente descolorido que caiga por la casa con bastante más complacencia que en un desconocido de la calle o el parque, desaconsejable por intruso e inquietante por nuevo.

«Le he preguntado a esos niños que si quieren jugar conmigo –me vino a contar un día mi hija muy consternada en el parque madrileño de La Quinta del Berro– y me han dicho que no, porque no me conocen. Pues si no juegan conmigo –continuó con una lógica implacable–, ¿cómo me van a conocer?»

Uno de los experimentos que yo hacía por entonces era el de ponerme muy seria y abstraída a dibujar en la arena espirales y rayitas con un palo, menester al que me entregaba con toda pausa y concentración durante largo rato. Fue un recurso que nunca me falló. Al cabo de poco tiempo, varios niños se habían acercado a nuestro banco y, bien interviniendo en el dibujo, bien haciendo preguntas, bien acarreando piedrecitas y yerbas que yo empezaba a solicitar sin apenas mirarlos, como aportación muy precisa para la ornamentación de aquel improvisado y enigmático conjunto, lo cierto es que no tardaba en comprobar cómo habían quedado zanjados los conflictos sobre si se jugaba o no, porque los niños habían entrado insensiblemente en el recinto del juego, olvidada la incómoda barrera a franquear y atraídos simplemente por una actividad en la cual se les daba natural participación. Y desposeídos del ingrato papel de «niños-que-tienen-que-jugar», el incentivo del juego nacido ya los envolvía de forma espontánea, brindándoles sus tres funciones de placer compartido, de ficción y de adivinanza, que –ya cada una por separado, ya en mezcla simultánea– informan como constantes la esencia de cualquier juego que quepa analizar. Y, según he visto luego, la de cualquier narración, como juego por excelencia que es.

Aquel dibujo mío en el suelo del parque, acerca del cual yo no daba más datos que los que iba suministrando su propia configuración, se presentaba en seguida como acertijo a descifrar: en eso cumplía su función de adivinanza. La sugerencia de placer compartido era también una consecuencia inmediata, puesto que, al toque de aquella añagaza, los niños, poco antes desconocidos y aún hostiles, respondían mirándose, haciéndose preguntas, riéndose, cogiéndose de la mano. Y tal agrupación no había surgido a tenor de criterios de sexo, edad, parentesco o condición social, totalmente ajenas a la situación planteada, sino que se trataba de una unión determinada por esa situación concreta y por la perplejidad común que provocaba.

El tercer elemento, el de la ficción, no suponía una alternativa inevitable. Algunos niños, sin acusar un particular interés en interpretar el enigma, se limitaban a aprovechar el pretexto que les había proporcionado para alejar la timidez que los impedía conocerse y tratarse: les bastaba con traer palos y hierbecitas sin preguntar para qué y con hacer rancho aparte, al compás de este acarreo, con un niño recién descubierto de quien se acababa de saber el nombre y que tal vez empezaba a contar cosas desvinculadas de la labor que los estaba juntando. Mientras que otros, en cambio, reaccionaban al estímulo aventurando una interpretación personal del dibujo iniciado, bastidor donde bordar sus ficciones predilectas. Tomaban aquel campo de operaciones como puerto de embarque para echar a navegar su fantasía, se metían en el reino del «como si», caracterizado gramaticalmente por el paso radical de presente al aoristo, del «es» al «era». Unos decían que era un jardín; otros, que una casita o una tienda; otros, que un cuartel. Y el dibujo acababa proliferando en direcciones y apartados diversos, según las ramificaciones interpretativas, dando lugar al consiguiente reparto de papeles.

Y yo, que ya me había retirado de aquel teatro sin que nadie lo notase ni me echara de menos, alzaba de vez en cuando los ojos de mi libro y veía a aquellos diligentes y fingidos jardineros, tenderos o soldados, los oía pactar, discutir, imponerse unos a otros el texto de su propia función improvisada: «aquí estaba el mostrador, ¿vale?», «no piséis, que esto era mi cocina», «tu jardín empezaba desde esa raya» o «estas piedrecitas eran el dinero», y volvía a sumirme en mi lectura o me ponía a atender a las conversaciones de las señoras sentadas en los bancos próximos que versaban casi indefectiblemente sobre enfermedades, criadas y peluquería y también sobre la guerra que dan los niños. No era infrecuente que alguna vez, de forma maquinal, interrumpieran su parloteo para buscarlos con la mirada entre los componentes de aquel grupo que un poco más allá se había formado con independencia de su mandato ni que, al reparar con inquietud y extrañeza en los triciclos, camioncitos y muñecas abandonados por el suelo, lanzasen un aviso contra semejante indisciplina: «Pero, Pablito, ¿qué haces ahí?, no juegues con la tierra, ¡como vaya!», que no solía ser atendido más que cuando tomaba un tono de autoridad inequívoca y determinaba la formal prohibición, acompañada a veces del desplazamiento de la madre en persona hacia el campo de la sedición rebelde, con la consiguiente baja de uno de los pequeños soldados o jardineros que se alejaba lloriqueando para reingresar en el círculo de los juegos impuestos. «¡Pero si tienes aquí el triciclo! ¡Qué manía de jugar con la tierra! ¿No ves cómo te has puesto? Anda, coge el

tríciclo. Y encima no llores.» Pero el niño lloraba porque le habían quebrado la ficción y le habían vuelto a recordar quién era, porque ahora, a través de las lágrimas, ya no era capaz de ver jardines, ni castillos, ni cuarteles, sino sólo lo que le designaba su madre mientras le sacudía sañuda los pantalones: un grupo de niños sucios y desobedientes que se estaban poniendo tontamente perdidos de tierra. Lloraba, en una palabra, porque le habían arrojado del reino del «como si».

Los juegos, como las narraciones y como el amor, brindan la posibilidad de transformación, permiten el acceso a un plano donde el tiempo se desplaza, donde cabe volverse diferente y díscolo a esa imagen estática que los condicionamientos sociales nos exigen componer con uniforme monotonía y que los demás nos adjudican y devuelven a diario. En esto consiste el gozo recóndito de la ficción.

¿Por qué me divertía tanto de pequeña –me preguntaba yo por entonces– jugando a las tiendas y a las comiditas y en cambio me abruma ahora bajar a la compra y echar caldo y patatas en los pucheros de verdad? ¿Qué más da machacar teja para que parezca pimentón que moler granos auténticos de café? Y me di cuenta de que la diferencia estaba en el incentivo del fingimiento. Pero también de otra cosa fundamental: de que en esa amplia gama de juegos de cariz mimético («yo era un capitán de navío», «yo era el chófer», «yo era el médico») está por completo ausente la finalidad práctica que se cierne como una sombra sobre los quehaceres más entretenidos de los adultos, enajenándoles sus posibilidades de placer. A todos nos ha producido envidia durante la infancia contemplar la labor de un fontanero, de un carpintero o de ese analista que saca la sangre del enfermo y la mezcla con reactivos de colores en los diferentes tubitos. Esos procesos de elaboración son los que luego se imitan y tratan de hacerse durar, introduciendo adornos y fantasías personales, en los juegos de fingimiento. En nombre de ese atractivo por la labor en sí, descubrimos de niños nuestras preferencias y acariciamos proyectos, que a los mayores les suelen parecer descabellados, para nuestra profesión en la edad adulta. No se nos ocurre pensar que puede ser aburrida la tarea de un fontanero, un acróbata o un analista, porque no hemos contemplado a las personas que detentaban estos oficios enfocando los logros finales –sociales o económicos– de su dedicación, sino que nos hemos sentido atraídos por el desarrollo de la dedicación misma. Lo que hemos admirado es una destreza.

A vueltas con estas reflexiones, caí en la cuenta de que yo no rechazaba tanto la monotonía de los quehaceres domésticos como la imagen de ama de casa que, al llevarlos a cabo, componía ante los demás y que empezaba a ser menospreciada y puesta en cuestión por las corrientes en boga de la emancipación femenina. Me contaron por entonces el caso de una señora joven que, para «realizarse» y evadirse de esta imagen, había aceptado un trabajo que consistía en cuidar niños ajenos; el fruto económico de cuyo trabajo lo invertía íntegramente en pagar a una señorita que había contratado para que atendiera, en su ausencia, a los hijos propios. Era un conato bastante adulterado y ciego del «como si», al cual no sé si ella misma conseguiría prestar credibilidad durante mucho tiempo, y en su puro disparate resultaba aleccionador. Pensé que la salvación no estaba tanto en abominar de lo doméstico como en contarme a mí misma lo doméstico

de otra manera, en lograr una versión personal que introdujese el ingrediente del juego y la inventiva incluso en aquel campo tan limitado. No se trataba de abandonar las cosas que hacía, sino de quitarles importancia, de no tener presente mi imagen de mujer formal y responsable, de quebrarla y desmentirla ante mis propios ojos, por mucho que quisieran verla los demás. Y, a base de aplicación a aquellas tareas cotidianas y de procurar considerarlas como perpetuo experimento, logré algunos solitarios triunfos que me devolvieron, a ratos, el antiguo placer saboreado cuando jugaba a las cocinitas o a los colegios.

Acerca de los juegos infantiles aventuré también otras teorías, derivadas de los datos que me proporcionaba el comportamiento de los niños en el parque. Pero no las quiero aglomerar ahora. Por mis cuadernos están. Ya irán saliendo.

4. La Cenicienta

A través de los cuentos que le dedican a él, el niño recibe dos dones de diferente índole: uno, relacionado con el asunto del cuento mismo; otro, con la actitud y la identidad de la persona que se lo cuenta. Al niño le gusta oír cuentos; de un lado, porque le suministran material y argumento para sus fantasías solitarias mediante las cuales evadirse de ese mundo tedioso de los avisos y normas cotidianos, y de otro, porque significa una prueba de atención y de amor por parte del narrador físicamente presente, cuya voz oye y cuyos ojos le miran. Es decir, sabe que, a través del cuento, se está criando un vínculo de relación entre él y el narrador. El hecho, pues, de que el cuento le prenda más o menos, aparte de la curiosidad que puedan despertarle sus vicisitudes, depende en razón directa de la significación afectiva que para él tenga ese narrador concreto o del prestigio que le atribuya.

Si la madre, por ejemplo, perfumada y vestida de fiesta, entra en el cuarto de los juegos al anochecer para dar al niño un beso de despedida y, mientras pasa una mirada de inspección por el desorden reinante, remata su habitual retahíla de consejos y promesas con un mandato a la criada: «Antonia, después de cenar, si Pablito es bueno y no hace caprichos, cuénteles usted un cuento», el cuento resultante de ese encargo, aun cuando la criada pudiera tener excelente madera de narradora (particularidad, dicho sea de paso, nada infrecuente entre las mozas campesinas que, en mi infancia aflúan del pueblo a la ciudad para desempeñar el ingrato menester de ponerse al servicio de una señora muchas veces imperiosa e inaccesible), nunca podrá compararlo el niño, en cuanto a satisfacción y prenda de amor, con lo que supondría para él que la madre esa noche, cancelando los incomprensibles compromisos que la reclaman y la alejan hacia un mundo ignorado, se quedara sentada gustosamente a su lado, sin preocuparse de si la falda se le arrugaba o no contra los juguetes tirados por el suelo, iluminando con su presencia esa estancia enjaulada, mientras brotaba espontáneamente de sus labios la fórmula mágica del «érase que se era». Qué brillo cobraría, en ese caso, la historia narrada, por muy conocida que fuera para el niño. Lo repetido se haría nuevo, el lobo vendría hacia la casa del bosque de otra manera, los cisnes se convertirían de verdad en príncipes y el río ancho y oscuro donde le cogió la noche al forastero produciría encanto en vez de miedo, porque el niño se imaginaría en esa barca que lo vadea con la cabeza apoyada en el regazo de la madre, a quien atribuye todos los poderes de protección que no es capaz de atribuirle a la criada, aun cuando ésta utilice un lenguaje más rico para contar el cuento.

El cuento es un pretexto para la compañía, y está bastante claro que el niño, en su primera edad, antepone y prefiere la de la madre a la de la criada, lo cual no quiere decir

que este cuadro de predilecciones haya de permanecer forzosamente inalterado en épocas posteriores de su crecimiento. Puede llegar, en efecto, un día en que busque deliberadamente el aprecio de esa muchacha silenciosa y escondida que trajina en el fogón, a la que suelen reñir si se ha entretenido demasiado en la calle, esa que canta bajito para no escandalizar, que nunca se sienta con las visitas y cuyos ocios se consumen en un cuarto pequeño que suele dar al patio y huele de una forma peculiar, desde donde escribe con torpe caligrafía cartas a un novio soldado que no suele aparecer por la casa. Puede llegar a sentirla hermana e incluso a enamorarse de ella. Y, al calor de esta naciente y revolucionaria ternura, valorar sus narraciones genuinas, recogerlas con agrado como un ramillete de flores silvestres, de las que no se ponen en los jarrones del salón. Pero para llegar a esto, el niño tiene que haber crecido, haber conocido el tedio de lo uniforme, haberse confesado a sí mismo que le agobia la pecera del colegio, adonde sólo van hijos de gente segura y bien-pensante, haberse sentido atraído por la libertad y el desarraigo de la calle cuajada de peligros donde campean a sus anchas pandillas de chicos algo mayores que gritan y fuman y cruzan la calzada sin mirar a los lados por si vienen coches, que se manchan las ropas y compran petardos y se pelean, chicos sin bufanda ni cartera de los que nunca se llega a saber el apellido y que a él no le respetan nada. Lo toleran, a lo sumo, como a un acólito del grupo con una mezcla de condescendencia y burla, poniéndole motes porque se cansa al correr y se resfría y sobre todo porque habla con palabras de las que vienen en los libros. No saben estos chicos de la calle, futuros fontaneros, ebanistas o delincuentes, que el niño rico precisamente los idealiza y admira más si ha empezado a leer libros donde se ensalza a los desposeídos y se ponen de manifiesto las injusticias sociales. Muchas veces a través de estas lecturas, se insinúa el nuevo código de valores llamado a desplazar paulatinamente al de las prohibiciones y gustos establecidos por la norma familiar.

No quiere esto decir que, en su primera edad, no le hayan contado también al niño cuentos donde sale a relucir gente harapienta y desgraciada, buhoneros, leñadores, molineros, chiquillas que van descalzas a la fuente con su cántaro a la cabeza, mendigos venerables, hilanderas de sabio refrán, jóvenes hambrientos que abandonan un hogar mezquino para lanzarse al mundo en busca de aventuras y fortuna, doncellas de largas trenzas y cutis de flor vestidas con remendada saya y expuestas a toda suerte de vejaciones y peligros. Pero el relato deforma y magnifica la vida de estos seres por el mismo hecho de considerar sus tribulaciones dignas de ser narradas. El narrador, al ascenderlos al rango de protagonistas, ya les confiere excepcionalidad. Es sabido que los protagonistas del cuento infantil tradicional resultan siempre atrayentes y descuellan por una serie de virtudes que se ponen intencionadamente de relieve ante la consideración del niño que recoge la historia. Jamás sienten odio, son inteligentes, intrépidos, sensibles, generosos, tenaces, abnegados. Soportan sin una queja el frío, el hambre, la injusticia y la calamidad, están transidos de esperanza, de paciencia y de fe. Pero además –detalle mucho más importante de lo que parece– son indefectiblemente hermosos o de impresionante apariencia, a despecho de sus ropas pobres y raídas. Los viejos caminan armoniosamente, aunque se apoyen en un báculo, y en su mirada hay un fulgor de

orgullo y nobleza que los hace destacar entre los demás artesanos de su gremio; las mujeres son de gentil talle, manos blancas, a pesar de que bajen a diario a lavar la colada al río, cabellos como hebras de seda, pie y tobillo finos emergiendo del tosco zueco; los hombres son apuestos, tienen ademanes arrogantes y palabra de fuego, siempre pronta a una réplica persuasiva. Y esta distinción que emana de sus figuras viene subrayada en la narración de un modo intencionado con el fin de ir preparando la imaginación del niño para que acoja sin demasiada sorpresa uno de los dos desenlaces más frecuentes en este tipo de historias: o el premio de una boda con personaje de alcurnia o el casual descubrimiento de los orígenes nobles y aún principescos del propio personaje tan desvalido y huérfano de los favores de la fortuna en los umbrales del relato. La revelación final de estas gloriosas mudanzas es un acorde triunfal que embriaga los sentidos del niño y, al tiempo que anula su capacidad para reparar en la crudeza sin atributos de la miseria verdadera, invalida en él cualquier tendencia a establecer un paralelo entre esos héroes del cuento y la gente humilde de carne y hueso que él pueda conocer. Y así, no se siente instado a amar a los humildes en su pura condición de tales, sino en nombre de la transformación o el premio que los espera y de sus dotes de valentía, belleza o elocuencia que merecen la aprobación incondicional del narrador. Dotes que no se ven empañadas ante ninguno de los obstáculos y avatares con que el relato pone a prueba el temple de estos semidioses de infortunio.

Acudiendo al caso de un cuento universalmente conocido para que pueda servir de ilustración, si un niño, por ejemplo, en algún pasaje inicial de la historia de la Cenicienta, siente que las lágrimas quieren acudir a sus ojos, al escuchar las desabridas palabras que le dirigen sus hermanastras, es sobre todo porque le parece injusto que se vea tratada así quien es de tan buena cuna como sus opresoras. Pero la emoción que experimenta se ve, además, aliviada y desmentida por la seguridad de que esa muchacha, confinada en una buhardilla y condenada a cumplir menesteres rudos, es, por encima de todos los detalles argumentales, el eje del relato, ya que se la ha destacado desde el principio como más bella y más buena que las demás. Es la protagonista, en una palabra, y el niño sabe que no tardará en ser reconocida unánimemente como tal y salir triunfante de su oscura condición en gracia a su belleza, quintaesenciada en el don natural del pie menudo y principesco, único en todo el contorno capaz de calzar holgadamente la diminuta chinela salvadora.

Jamás, después de escuchar esta historia, se le podrá ocurrir al niño hacer un paralelo entre la Cenicienta y la criada de su casa, aunque también ésta se pase el día a vueltas con el fogón, la escoba y el estropajo, duerma en un cuarto mal ventilado y escuche palabras desabridas. Y no sólo por la importante razón de que a nadie se le haya ocurrido contar la historia de esa criada concreta, sino porque, cuanto más la mira, menos le cabe abrigar la esperanza de que se operen en su persona transformaciones portentosas. Si la criada, en ausencia de sus señores, se ha arriesgado a hurgar en el armario para probarse los zapatos de la madre, el niño comprueba que no le entran ni le sientan bien y que, cuando va hacia el espejo para mirarse, anda con poca naturalidad y pone una sonrisa de caricatura. Y al niño le da vergüenza y puede decirle, aunque sepa que lo ha hecho

jugando para divertirlo a él: «Quítate esos zapatos, anda, tata, que se los vas a estropear a mamá». Y acaso, si esto ocurre, las imágenes del cuento de la Cenicienta, desfilen rencorosamente por el recuerdo de la criada y las entienda en su fraude con una nitidez más amarga y patética que la que puedan suscitar en ningún niño del mundo.

Pero existe otro elemento fundamental que impide la concomitancia entre los personajes de ficción y los seres humildes de la vida, característica que atañe, además, al meollo mismo de la cuestión narrativa. Y es que los héroes del cuento infantil siempre acaban encontrando eco y audiencia en alguien que providencialmente surge en el momento más oportuno, dentro del relato mismo. Ese momento de la aparición del interlocutor apto para recoger las cuitas del protagonista es el más significativo y suele estar realzado con tintas poéticas que subrayan su importancia y dan a entender que empieza a abrirse un resquicio para la esperanza. La situación ha dado un quiebro favorable que alivia la tensión del argumento, encerrado en sí mismo hasta entonces. Poco le importa al niño que este interlocutor providencial aparezca por vía verosímil o fantástica ni que revista o no forma humana; puede pertenecer al reino de los seres fabulosos, al reino animal, al vegetal o incluso al mineral. Estoy por decir que cuanto más irreal sea la presencia del interlocutor, mayor carga poética y más prestigio adquiere esa retahíla narrativa que ha provocado en el héroe del cuento, prestigio del que se contagia el interlocutor mismo. No menoscaba la credibilidad del niño el hecho de que esa historia se la esté contando el protagonista a un ciervo, a un ermitaño, a un enano, a la luna o a las aguas de un arroyo, mientras llora sobre su corriente.

Lo que le importa es que la historia se está contando y recogiendo porque tiene calidad de tal, porque emociona y es interesante: le parece natural que la historia misma haya convocado la aparición de un interlocutor. Y automáticamente, el interlocutor adquiere una dimensión mágica, cobra entidad e influencia, se carga de grandeza en su silencio expectante.

Es decir, saca el niño en consecuencia que lo interesante se oye, mientras que lo aburrido se desprecia. Y aburridas –piensa– deben ser esas historias que le cuentan a su padre los seres de condición humilde que a veces aparecen por la casa o el despacho a pedirle consejo, documentos, medicina, limosna o recomendación, ya que, aunque desgranen las vicisitudes de su caso de forma apasionada e incluso con lágrimas en los ojos, al padre, cuando se han ido, se le nota un gesto contraído de fastidio y no es infrecuente que llegue a subrayar con algún comentario adverso la monotonía de estas monsergas. De la misma manera, y por volver al ejemplo de antes, nunca ha visto el niño que nadie en la casa escuche con fascinación los cuentos de la criada ni menos que se los pidan. Y cuando a ella espontáneamente, porque le ha parecido que existía un clima propicio, se le ocurre hablar de cómo se hace la trilla en su pueblo o de cómo sacan a la Virgen de la ermita en procesión, la interrumpen casi siempre, aun cuando sea con benevolencia: «Bueno, Antonia, ande usted a la cocina, mujer, que se hace tarde». A la criada, en definitiva, los adultos encargados de moldear el criterio del niño, no le confieren prestigio de narradora. Sus historias no le interesan a nadie y hasta llega a preguntarse el niño si le interesarán o no a ese novio soldado que viene a buscarla al

portal los domingos.

Y sabe que cuando su madre o el señor que viene a veces de visita al salón le cogen en sus rodillas para contarle un cuento, le están distinguiendo al elegirlo como interlocutor, porque nota que los demás le miran con complacencia y hasta le envidian un poco, cosa que nunca ha notado cuando se pone a contarle cuentos la criada, sean de Andersen o de su pueblo.

Ni a ella ni a los mendigos de carne y hueso podrá el niño sentirlos como personajes admirables, dignos de atención y portadores de historia hasta que no ponga en tela de juicio esos cánones rectores de sus preferencias infantiles.

5. La aparición de la mentira

Existe un ingrediente narrativo, explotado hasta la saciedad como recurso por la literatura de todos los tiempos, y que subyace también de forma más o menos solapada o patente en la intención de casi todas las narraciones orales: el propósito de intriga. No en vano se motejan de soporíferos los relatos que no consiguen mantener alerta nuestra atención embaucándola con el aliciente de lo que va a pasar luego. Soporíferos precisamente porque adormecen en lugar de espabilar. De eso se trata, de conservar despierto al oyente, de lograr que no decaiga su curiosidad a medida que se despliega el argumento aderezado y manipulado para su placer y entretenimiento. Tradicionalmente se ha venido admitiendo que el mantenimiento de este interés se atiza mediante la aportación de elementos inesperados dentro de lo que parecía cuadrarle a la trama argumental, brazadas de leña exótica capaces de avivar el fuego narrativo cuando empezaba a decaer; y precisamente de tanto conocerse y usarse este recurso a lo largo de los tiempos, se ha caído con frecuencia en una torpe aplicación del mismo. De ahí derivan los barroquismos que han abaratado y desprestigiado importantes sectores de la cultura escrita y audiovisual, desde la novela bizantina al relato policíaco, la película de suspense o el serial radiofónico, pasando por el folletín decimonónico por entregas, productos narrativos donde muy ingenuo tiene que ser el lector, espectador u oyente para no detectar con empacho el exceso de tanto truco artificioso como el autor le quiere hacer pasar por moneda verosímil y para no pensar en este autor como en un mercachifle que negocia con ese repertorio de peripecias de que va echando mano con hábil desparpajo, aquí una caída de caballo, aquí un hijo natural, aquí una noche de tormenta, aquí un disparo, aquí una fragata fantasma, a la buena de Dios, desafortadamente, para comprar a cualquier precio esa atención que con métodos más sutiles no sería tan fácil retener o requeriría mayor destreza.

Dejando por ahora de lado la crítica y exploración de estos artificios encaminados a sorprender y el análisis de su eficacia en los diferentes géneros literarios –tarea tan atractiva como ingente–, me limitaré a registrar la aparición de este elemento de intriga en las primeras narraciones orales del entorno familiar.

Desde una época bastante temprana, el niño capta, a través de los gestos y comentarios de los adultos, que unas narraciones les interesan y otras no, aprende que a las que no consiguen encender el interés se les asigna el calificativo de «pesadas» –que, por cierto, suele atribuirse con poca piedad a las suyas propias– y un poco más tarde, aunque sea de forma intuitiva, infiere que se tienen por pesados los relatos que no producen sorpresa ni aportan ningún elemento insólito. De algunas visitas que vienen por la casa, sean familiares o amistades antiguas, pueden decir los padres con fastidio, después de que se

han ido, que no se saben despedir, que nada de lo que cuentan tiene interés, que se eternizan siempre con los mismos temas, lo cual significa, en definitiva, que no han logrado sorprender a nadie.

Para entender el origen de las primeras mentiras del niño, importa tener en cuenta que esa constatación y descubrimiento del elemento de la sorpresa en las narraciones ajenas coincide más o menos con su naciente afán por llamar la atención mediante relatos elaborados por él mismo. Porque, paralelamente a la afición a oír, ha ido gestándose en el niño la pretensión de intervenir, de polarizar la atención ajena, de acceder, en suma, a ese rango privilegiado de narrador escuchado y prestigioso. Empieza a no bastarle con que le cuenten, ni siquiera con que le dejen interrumpir el cuento, ya quiere contar algo él también, echar su cuarto a espadas, pasar de acólito a protagonista. Ahora bien, para atraer la atención de los demás con narraciones de su cosecha, el niño tiene a mano un material escaso y poco fascinante y en seguida lo comprueba. Cae en la cuenta con una mezcla de impotencia y desencanto de que le faltan muchos años para experimentar esos conflictos, vivir esos amores y viajes, conocer a esas gentes y tener esos recuerdos de que se nutren los relatos ajenos, y se desespera encerrado en el recinto de sus argumentos cotidianos, de los que tan exigua sustancia es capaz de extraer, se debate insatisfecho entre ese deslucido material de que dispone, lo aborrece como un montón de juguetes viejos. Si ha empezado a ir al colegio o a conocer niños nuevos en algún veraneo, puede conocer cierto simulacro de consuelo al ver despuntar una lucecita de atención en los ojos de ese improvisado interlocutor infantil cuando se pone a contarle que su abuelo conoció a don Miguel de Unamuno o que en la finca de un amigo de su padre se cazan unos patos que se llaman becadas y que su padre no falla una y tiene un libro en francés donde dice que «le bécasier ne se decourage jamais», o sea, que uno que va de patos no tiene que desanimarse nunca aunque tenga que pasar ríos medio helados con el agua hasta la cintura. Pero a la postre, incluso en el mejor de los casos, es decir, en el de haber logrado mantener mucho rato al oyente en silencio, el aprendiz de narrador, cuando se queda solo, comprende que ha estado aprovechándose de una riqueza prestada, adornándose con plumas de narraciones ajenas que ni le pertenecen ni le sacian, como tampoco le sacia, en el fondo, la atención de ese niño nuevo que, además, suele ser más pequeño o de peor familia, porque si no, en vez de escucharle absorto, le interrumpiría diciendo que vaya bobada, que su padre ha cazado tigres en África que valen más que los patos por salvajes que sean, y que su abuelo trató con José Antonio Primo de Rivera, que es mucho más importante que Unamuno, porque tiene avenidas anchas en todas las capitales de España, y Unamuno, no. Todo esto en el caso de que aparezca el niño idóneo para hablar con él seguido de estas cosas, porque la mayoría se cansan en seguida de escuchar y lo que quieren es irse a jugar al fútbol o a ver la tele.

En resumidas cuentas, el interlocutor infantil acaba resultando receptor insuficiente, refrendo de pacotilla. El niño con veleidades literarias lo que quiere es que le atiendan y hagan caso las personas mayores, no estar siempre a merced de su palabra, asistiendo a esa magna exhibición de historias que se despliegan en un cortejo inalcanzable ondeando

banderas de triunfo o crespones de tragedia ante sus relegados y atónitos sentidos. Y una vez más pasa revista a sus pertrechos narrativos, los examina. ¿Qué posibilidades tiene de interesar a los adultos, de qué les puede hablar? No tiene más que dos alternativas: o bien les habla de lo que ha visto y conocido, es decir, del mundo que descubre exterior a él, o bien de lo que le pasa en su interior, de lo que padece: expectativas, caprichos y carencias. En ambos terrenos se perfila e implanta muy pronto, provocada por el anhelo de despertar interés, la tentación de la mentira.

A pesar de que no soy amiga de establecer nada de antemano o, como dicen en mi tierra, de poner el carro delante de los bueyes, hago una excepción para anticipar que las mentiras que conciernen al primer terreno, a las que yo llamo mentiras abiertas o instrumentales, me parecen menos perniciosas que las que se enraízan en el segundo, cerradas en sí mismas y deformantes para el individuo que las enuncia, mentiras «tanathos». Partiendo de que ambas están motivadas, en principio, por un deseo narcisista de despertar interés, creo que en las primeras que he llamado instrumentales, es decir, en las que actúan sobre el mundo exterior, late también una intención de rectificar ese mundo que se sueña o se necesita de otra manera. Son como una quilla para roturar la árida realidad en busca de cosecha narrativa más fructífera, y aún cuando deformen, efectivamente, el rigor de los hechos, no estragan ni deterioran la personalidad del narrador que no sólo escapa incólume, sino enriquecida por el ejercicio de sus capacidades imaginativas.

Y una vez insinuado esto, trataré de explorarlo volviendo a poner los bueyes en su sitio, o sea, los ejemplos, sin los cuales por delante no conozco carro que tire.

Si un niño, cuando vuelve a casa, le habla a su madre de una película de tractores que ha visto con la tía Irene, difícilmente conseguirá retener su atención ni registrar en esos ojos distraídos la sorpresa que quiere ver encendida en ellos. Si, en cambio, le cuenta que al salir del cine a la tía Irene se le estropeó el coche y un tractor que pasaba por allí se detuvo, se bajó el tractorista de ese asiento alto donde van montados y se ofreció muy simpático a remolcarles el coche hasta un local enorme lleno de herramientas y de ventanales donde se arreglan las averías de los autobuses y a él le dijo: «Súbete aquí conmigo si quieres, guapo, y me ayudas a guiar el tractor», y la tía Irene iba sola dentro del coche estropeado y él tirando de ella por calles y plazas, subido allí arriba con el hombre que era alto y rubio, la madre abandonará como por encanto cualquier tarea que esté haciendo o cualquier revista que esté hojeando para mirarle con ojos atónitos, al tiempo que de su boca se escapa un glorioso e inquietante «¿de verdad?», a través del cual el niño conocerá el incienso perturbador con que aspiran a verse pagadas todas las mentiras del mundo. Naturalmente, confrontada más tarde esta versión con la de la propia tía Irene, resultará que el niño había deformado los hechos consuetudinarios y anodinos que jalaron el regreso a casa aplicándoles un criterio de manipulación literario cuyos modelos extrajo de las imágenes suministradas por la película que le habían llevado a ver. Y lo más probable será que la madre enjuicie la mentira torcidamente, es decir, a la luz de una interpretación moralista, sin comprender que esas primeras transformaciones infantiles de la realidad nada tienen que ver con códigos de pecado, sino con una

necesidad puramente narrativa, para satisfacer la cual tanto le vale al niño echar mano de arcilla perteneciente al campo real como al imaginario, le es difícil la delimitación de esos campos y su transgresión le parece inocua. Pero ella le reñirá y comentará con la tía Irene que le preocupa lo mentiroso que se ha vuelto últimamente Pablito, que ya no se puede una fiar nunca de él «porque es que tú no te puedes imaginar, Irene, lo explica todo con tanto detalle y poniendo una cara tan angelical que quién va a sospechar que no le hayan pasado de verdad esas cosas que cuenta, por raras que parezcan, si hasta llegó a decir que el tractorista era rubio, de nada sirve reñirlo ni castigarlo». Será difícil que considere dos cosas. Primera, que esa expresión angelical que descubre en el rostro de su hijo no enmascara tendencias diabólicas –sólo existentes en la mente de quienes se ven inducidos a confundir pecado con diversión–, sino que refleja el puro e ingenuo placer de haber logrado inventar una ficción y narrarla de forma atractiva y convincente, placer que está en la base misma de cualquier creación literaria. Y segunda: ¿No se deja ella misma, enfrascada en la lectura de revistas a todo color, arrebatada a un limbo de embelecos sentimentales protagonizados por artistas y princesas cuya consistencia real es tan cuestionable por lo menos como la del tractorista rubio? Si las tirara a un lado para prestar atención a su hijo cuando viene de la calle con ganas de contarle lo que ha visto, esas narraciones verdaderas podrían ser tan divertidas como la del tractorista, posiblemente lo serían. Y desde luego mucho más que enterarse del nombre del nuevo playboy de Liz Taylor.

Bastante más nocivas, como ya he anticipado, considero, en cambio, las mentiras que llamo cerradas o «tanathos» –porque sólo incuban muerte– y que el niño elabora con el exclusivo propósito de llamar la atención hacia su propio cuerpo o sus humores, no hacia su palabra. Invenciones como la de que le duele la tripa, que le ha mordido un perro o que la tata le pega a él que no ha hecho nada, y nunca al primo, que es malísimo, aparte de encender un celo malsano en la madre e inhabilitarla como interlocutor sereno, no convierten tampoco al niño en agente de nada, sino en paciente o víctima, lo ovillan y aprisionan en su propia mentira. Los niños resentidos o de pobre imaginación mendigan atención y escudan su debilidad valiéndose de estas versiones «tanathos», ganga narrativa sin calidad ni lucimiento alguno que sólo puede verse pagada con los sucedáneos de la pena o la piedad, pero que no entregarán al niño las riendas de la palabra ni le devolverán la alegría o la satisfacción que añora. Estos esclavos de la narración «tanathos», al ofrecerse ellos mismos en mentira como chivos expiatorios de su malestar, corren el peligro de petrificarse para siempre en esas versiones autocompasivas para las que exigen complicidad y condescendencia sin tasa y cuyas raíces son particularmente resistentes a la extirpación. Al niño que tiende a la mentira instrumental o abierta, como ha cumplido el objetivo primordial de todos los juegos, que es el de la diversión, no le será luego tan imposible reconocer con risa y naturalidad que aquello lo contó por broma, como lo es para el niño «tanathos» desmentir un dolor de barriga, ficción que mantendrá contra viento y marea, aunque para aferrarse a ella y hacerla convincente tenga que alcanzar tal grado de virtuosismo que hasta a los propios médicos consiga engañar con su superchería, pudiendo llegar esta reincidente incapacidad

de enmienda verbal a configurar la secuela de un mal crónico, es decir, a dar como resultado que el niño enferme de verdad. Pero su enfermedad más grave será, con todo, la de no haber aprendido a narrarse la realidad ni a interesarse por mirarla y transformarla, poseído como está por esos demonios que le condenan a inmolarse él mismo en carne de mentira. Nefasta tendencia con la que va poniendo los cimientos para su mutilación como narrador y, por consiguiente, para su agonía como individuo. De hecho, la mentira «tanathos», al no suponer aventura ni exploración lingüística, sino un empeinado y tiránico requerimiento de solidaridad ajena para con las propias sensaciones, no se convertirá nunca en instrumento de liberación o placer como la mentira instrumental y sólo será capaz de moldear seres agresivos e inseguros, perennemente obsesionados por disimular su vacío, impotentes para mirar hacia el exterior.

Volveré sobre esto cuando hable de la narración vacía, la narración egocéntrica y la narración quejumbrosa, caso de que llegue a dominar con algún concierto la marea de papeles a mano y a máquina que veo amontonarse desperdigados sobre mi mesa y que desde hace algunas semanas he empezado a agrupar por temas, a base de tijeras y pegamento «Imedio» en un cuaderno grande con tapas azules.

6. Las veladas de la quinta

«¿Me lo estás contando con ganas?», inquiere recelosamente el niño cuando está escuchando un cuento que ha pedido él, en esos tramos en que el relato decae, acusando síntomas de distracción o apatía por parte de la persona que se lo cuenta. Teme, y con fundada razón, que ese narrador ocasional pueda tener prisa o estar reclamado por uno de los múltiples agobios que con tanta frecuencia tejen una invisible red sobre la fisonomía de los adultos y oscurecen su ceño. El niño tiene una predisposición intuitiva e inmediata para registrar semejantes distracciones y es incapaz de tolerarlas de buen grado, porque siente que afectan a la materia misma de lo que se está narrando.

En otro tipo de entretenimientos de los que un adulto se aviene a emprender para dar gusto a un niño, como recomponer un «puzzle» o servirle de compañero en una partida de cartas o de parchís, es más soportable que ese compañero, a rachas, pueda «no estar en lo que celebra», porque, al fin y al cabo, se trata de la puesta en práctica de reglas y movimientos ajenos a la personal invención. Pero la persona que cuenta el cuento, aún en el caso de que no lo esté inventando, sí lo está reviviendo, prestándole el concurso de sus gestos y de su voz. Y en seguida se configura un terreno de elaboración donde la atención resulta intrínseca a aquello mismo que se se está poniendo en juego y donde las emociones extrañas al puro narrar suponen interferencias anacrónicas que enturbian la evocación eficaz.

Por supuesto que la madre, caso de que sea ella la que se ha constituido en narradora, puede ese día tener sobradas razones para estar abrumada por la causa que sea, y la circunstancia misma de estar contando una historia que tal vez ella misma escuchó o pudo contar en otras ocasiones en que tenía un humor más despreocupado y feliz, es posible que añada desazón a sus cavilaciones actuales, despertándole ramalazos evocativos que pugnen por apoderarse de su atención. Pero lo cierto es que la distracción resultante va en detrimento del texto, ya que no pertenece a él, sino a la circunstancia personal de la narradora, y eso al niño se le escapa por la elemental razón de que nunca le dan cuenta narrativa de ello, sino, a lo sumo, noticia de sus síntomas. Le pueden decir, por ejemplo: «¡Ay, déjame en paz, encima de que te lo estoy contando con lo que me duele la cabeza!», pero esa frase ya pertenece al reino de las advertencias, no se ofrece como materia narrativa. Y al niño no se le alcanza el origen de esos frecuentes dolores de cabeza de que se queja su madre y que se le pasan cuando menos se espera. Lo alcanzará y entenderá más adelante, cuando el cuento de la preocupación que la madre padecía aquella tarde en que le dolía tanto la cabeza pueda constituir trama narrativa y accedan a desarrollarla para sus oídos. «Aquellas tardes en que tú me pedías cuentos –le podrá contar la madre, si llega ese día–, tu abuelo había cometido un desfalco, o tu padre

me empezaba a tratar mal, o nos habíamos quedado sin empleo», lo que sea. Y el niño, entonces, intercalará sus preguntas oscuramente larvadas en la infancia, podrá coger, al fin, los hilos de esa historia que se celebraba debajo del otro texto y a la cual asistía como participante, sin saberlo.

Pero al niño, en su primera edad, aunque le produzca una suerte de inquietante curiosidad, no le interesa hurgar en la naturaleza de esos conflictos que hipotecan la atención del adulto, tal vez porque le resultan inaccesibles; querría sencillamente que desaparecieran sus huellas, que el ejercicio de la narración consiguiera borrarlas. A eso es a lo que aspira con verdadero ardor. Y pone de su parte toda la persuasión, mimo o autoridad que es capaz de desplegar desde su condición de interlocutor desvalido para colaborar a lo que le parece más urgente e inmediato: la comodidad, la distensión y el gozo del narrador. Le conmina, en nombre de ese deseo, con encendidas sugerencias: «Siéntate aquí, que estarás mejor», «no mires al reloj, anda», «¿verdad que te divierte contármelo?», «¿y ese hombre del abrigo gris era el mismo que miraba antes por detrás del seto?», «pero ríete tú también de eso de la manzana, que es muy gracioso», interrupciones dictadas, aun si resultan inoportunas, por la buena voluntad de encauzar las potencias del narrador hacia la total participación en aquello que narra, a exigirle que se instale en un humor adecuado y tranquilo. Por mucho que en estas absorbentes exigencias del niño se haya querido ver tradicionalmente un reflejo de su egoísmo y de su incapacidad para dar nada a cambio de la historia que recibe, yo creo que semejante interpretación es bastante miope y adolece de fariseísmo e ingratitud por parte de quienes la han elaborado con tanto desdén como soberbia. El niño que rechaza los cuentos mal contados, es decir, contados sin ganas y con desatención, y reclama la palabra cuidadosa del adulto, no es verdad que no le esté ofreciendo él algo a cambio de esa exigencia. Le está prestando, por el contrario, un servicio fundamental, aunque miserablemente desaprovechado en la mayoría de las ocasiones. Le está ofreciendo nada menos que un puente para que se escape del infernal reducto adonde le encastillan sus malos humores y sus obsesiones cerriles, le está ofreciendo juego, descanso y libertad. El hecho de que no sea consciente de ello, porque afortunadamente no está imbuido de su misión como lo están los empedernidos adultos, no quita peso a lo que me atrevo a sostener, sino que muy probablemente de esa misma inconsciencia del interlocutor infantil se derivan su generosidad y su levadura. Al niño le escandaliza el poco margen de juego que se conceden los adultos, no lo comprende. Y si quiere que jueguen con él no es sólo –como tercamente se ha venido estableciendo– porque con eso se sienta protegido y acompañado, sino también porque disfruta viendo gozar, descansar y sonreír a las personas que quiere.

Cuando yo era niña, había en nuestra casa gallega de verano un tomo de cuentos muy famoso en tiempos de mi abuela y cuya lectura había hecho también las delicias infantiles de mi madre. Lo conservo todavía y nunca ha perdido cierto olor a humedad; está encuadernado en rojo, con el título y los cantos en letras doradas, y por dentro lleva grabados en blanco y negro, «santos», como los llamábamos entonces. La autora es la condesa de Genlís, nacida en la segunda mitad del siglo XVIII, según he averiguado hace

poco, y esa versión al castellano es de 1889, y lleva por título «Las veladas de la quinta». La condesa de Genlís, siguiendo un procedimiento muy dieciochesco, se desdobra en otra narradora, una tal madame Clemira, de cuya identidad se da circunstanciada noticia en el prólogo que sirve de pretexto para enhebrar los relatos insertos a continuación y que, leídos al cabo de los años, me parecen, por cierto, intolerablemente reaccionarios y ñoños. Son cuentos, según se explica en el prólogo, contados por aquella señora a sus hijos con el fin de distraer las tardes de invierno en una vetusta y señorial finca del sur de Francia, adonde se habían visto precisados a trasladarse desde París con ocasión de una guerra en la que tomaba parte el marido de esta fingida narradora. El hecho de que el prólogo comenzase dando cuenta de la tierna despedida de los esposos y subrayase la entereza posterior de madame Clemira para afrontar las incomodidades del traslado y para soportar la adversidad la ponía de relieve ante mis ojos más como protagonista que como narradora, y me predisponía a la admiración ante su talante valeroso y su conducta abnegada y maternal. Hoy pienso que éste debía ser precisamente el propósito de la autora, identificada con madame Clemira sin duda, ya que también los cuentos que seguían al prólogo estaban imbuidos del mismo designio educativo de ejemplaridad y tendían a ensalzar las virtudes de sumisión, obediencia y respeto a una jerarquía familiar nunca puesta en cuestión y dentro de cuya sólida estructura los niños estaban colocados en un estadio inferior, como meros comparsas a los que solamente cuadraba agradecer el consejo y la experiencia benéfica de sus mayores. Y así, cada vez que alguno de los hijos de madame Clemira, sobre todo un tal Cesarito, que era el más repipi, osaba interrumpir a su madre a lo largo de los relatos que ella, haciendo de tripas corazón, enhebraba para entretenerlos en aquellas tediosas veladas de la quinta, parecía quedar implícitamente subrayada la generosa concesión que suponía por su parte hacer un alto en el cuento para prestar atención a quien lo interrumpía. Y el lector pensaba que pobre señora, que qué mérito y paciencia los suyos, tan triste como debía estar con su marido en la guerra, en lugar de solidarizarse con el derecho que asistía a Cesarito para pedirle puntualizaciones. Hoy pienso, por el contrario, que de no haber tenido el aliciente de aquellos avispados interlocutores que la obligaron a espolear su imaginación –bien pobre y convencional, por otra parte–, la atribulada madame Clemira se habría muerto de asco en aquel inhóspito caserón, consumiéndose entre lágrimas, desmayos y frascos de sales.

En una palabra, el «cuéntamelo con ganas» significa, en cualquier caso, una exigencia justa y noble de la que se beneficia tanto el que la formula como el que no tiene obturadas sus capacidades para acogerla y atenderla de buen grado. Y siendo la narración, como creo que es, el juego por excelencia, una tela tejida al unísono entre quien la emite y quien la reclama, el interlocutor, sea menor de edad, anciano o adulto, está muy puesto en razón al no infravalorar su colaboración en este juego dialéctico, mantenerse alerta y rechazar una actitud pasiva y servil.

Veo que me he metido en el tema de la participación, que es, según creo, una de las claves básicas para entender muchos vicios, tanto de la narración hablada como de la escrita. Tal vez sea ya el momento de sacar a relucir alguna de las notas que, con el

epígrafe provisional de «meter baza», tengo dispersas por mis múltiples cuadernos. ¿Y quién me dice que no sea el momento, ni cuál ha de ser el momento de nada?

En otro trabajo mío, donde se iniciaba mi interés por estos asuntos*, cité una frase del padre Martín Sarmiento: «La elocuencia no está en el que habla, sino en el que oye; si no precede esa afición en el que oye, no hay retórica que alcance», donde la atinada percepción de nuestro ignorado benedictino dieciochesco dejó, burla burlando, el germen y anticipo de muchas elucubraciones que dos siglos más tarde nos fascinan en boca de Barthes y compañía. Esa «afición en el que oye» a que se refería el padre Sarmiento (bien poco acostumbrado, por cierto, a que nadie le escuchara) es una de las características más acendradas de la curiosidad infantil, irritante y abrumadora para el adulto por el asalto que supone contra sus rutinas. Por eso la contraataca desde el fortín de esas mismas rutinas y se afana por esquivarla mediante tramposos y hábiles regates.

Un interlocutor adulto –a no ser que medien cuestiones personales– no suele exigir ni comprometer tanto, porque la educación y la hipocresía le ayudan a soportar con indiferencia la posible tosquedad de nuestro discurso, cuya ganga de inexactitudes viene fomentada precisamente por quien escucha con negligencia y tiene atrofiado el prurito de la participación. La norma general es que el interlocutor adulto no se moleste en rectificar los errores e imprecisiones de nuestro relato y se limite a intercalar fingidos gestos de aquiescencia, derivados de la tenaz y estéril aplicación a ese aprendizaje del roce social en cuyas lides triunfa como maestro consumado quien logra poner cara de estar escuchando mejor, al margen de lo que le importe la historia que oye, que suele ser poco. Y, sin embargo, a pesar de sospecharlo en algunos casos y de tener la certeza de ello en otros, todos tendemos a veces a provocar ese falaz consenso, tan alejado de aquella pura afición a oír que el padre Sarmiento señalara.

No es suficiente, pues, enarbolarse el argumento de que los temas del relato sean ajenos a nuestras acuciantes preocupaciones para explicar el esfuerzo que cuesta ponerse en situación de elaborarlo con esmero y «al alcance del niño», sino que lo que en realidad fatiga es la exigencia y encendida expresión de esos ojos despiertos que nos avizoran, tan dispuestos a beberse nuestras palabras como a no permitir que se le vaya un solo hilo de la trama que con ellas se compone.

Creo, en fin, que el desafío no reside tanto en el tema de la narración como en la actitud del oyente. Muchas veces a una amiga, para distraernos de nuestras preocupaciones, le contamos simplezas bastante más vacuas que las que caben en una historia dedicada al niño, sobre todo si se tiene en cuenta que él no siempre nos pide, ni mucho menos, el cuento de Aladino o el de la Cenicienta (textos que, si bien se mira, cabe desgranar con mayor impunidad y rutina), sino que con más frecuencia y ardor nos insta a que le contemos cómo era la casa donde hemos ido a cenar, el viaje que hemos hecho o los amigos con los que jugábamos en la infancia. Pero el quid de la cuestión está en que esa amiga, buscada en momentos de tedio, nos resulta, en gracia a su conformismo e inercia, un interlocutor más cómodo que el niño. Nos aplaca y alivia, porque, aunque sepamos que va a olvidar en seguida lo que le estamos contando, nos paga con un inmediato y amable sucedáneo de atención que sienta bien a nuestra

indolencia de ese día, despliega una suerte de solidaridad acomodaticia y es diestra en intercalar esos comodines verbales comúnmente aceptados como calderilla de la participación: «¡Qué horror, hija!», «no me digas», «¿pero qué me estás contando?», «me figuro cómo te sentaría», «lo que aguantas tú no lo aguanta nadie», mientras enciende un pitillo o se mira las uñas esperando el turno para hablar de lo suyo. Este tipo de oyentes cumple con toda fidelidad la función que les atribuimos y exigimos: la de devolvernos el reflejo de una imagen indemne, congelada e inmóvil. No nos obligan a poner nada en tela de juicio ni nos sugieren que revisemos nuestro cuento para tratar de colocar las cosas dentro de él en un lugar distinto a aquel donde siempre han estado y amenazan con estar para los restos, lo cual no garantiza que tal sitio sea el suyo. Si, desde el otro lado de la mesa donde apoya los codos, esa amiga nos mirase de repente al fondo de los ojos y se atreviese a decir: «Mira, te cuentas las cosas a ti misma con muchas trampas, no creo que eso fuera así» o «¿pero cómo que "tú ya me entiendes"?, lo cuentas tan confuso que no, no lo entiendo», nos ofendería como si hubiera dicho «te encuentro avejentada y feísima». Lo interpretaríamos como un síntoma de mala crianza y rechazaríamos esa mano tendida para ayudarnos a salir de los atolladeros de pereza verbal en que nos hunde el hastío, en vez de saludar con gratitud la invitación a renovar nuestro gastado archivo de recursos narrativos, a entrar a saco en él para sanearlo de convencionalismos, broza e inautenticidad.

Por eso el niño nos saca de nuestras casillas. Porque él impugna, examina e interrumpe, porque no da por bueno el producto narrativo más que cuando lo ha destilado en el alambique de su lógica: «¿Cómo que volaba si le había cortado las alas la bruja?», «si te doliera tanto la cabeza, irías al médico», «¡qué mal lo cuentas!, no sé si era antes de la guerra o después cuando te cortaste las trenzas». Con sus comentarios y preguntas, por simples que parezcan, el niño elabora tanteos sobre la consistencia de lo narrado, y establece el fundamento de su aprendizaje. De la tolerancia y buena fe de los adultos depende que esa fuente siga fluyendo o se seque.

Durante un lapso de tiempo cuyos límites, por variables, son muy difíciles de establecer, la sola forma de participación que conoce el niño –que aún no se expresa bien ni tiene cosas propias que contar– es la de interrumpir con sus preguntas los cuentos ajenos. Una frase frecuente con que las madres suelen desahogar su impaciencia ante estas interrupciones es la de: «¡Qué cosas tan tontas preguntas!». Aunque en algunos casos esta apreciación pueda ser justa, no conviene olvidar que la sustancia o insustancialidad de estas preguntas infantiles está condicionada por el grado de libertad concedido para formularlas. Porque no existe afición a oír y a entender rectamente lo oído, por apasionada e innata que sea, que no acabe sucumbiendo ante la avalancha de advertencias que se urden para cercenarla. Los consabidos: «¿Te quieres callar?», «porque sí, y basta», «déjame en paz», «los niños no replican» o «son cosas que no te importan», suponen otros tantos diques levantados con miras a represar la inquietante y fecunda marea de ese afán infantil por desmontar tópicos y patrañas, su rebeldía a prestar ciega adherencia a los argumentos de autoridad. Tales presiones van matando en el niño la sed de participar, lo aíslan y condenan poco a poco a reparar en su indigencia.

Y lo peor es que sólo se siente capaz de combatir esa indigencia con las armas que alevosamente le están arrebatando: aquellas ingenuas preguntas que le brotaban espontáneamente y que ve tachadas de exceso y atrevimiento, de pecado, en suma.

Y así, más tarde o más temprano, entiende el niño –aunque no lo comprenda– que la única salida para vivir en paz con los mayores es la de admitir en bloque lo recibido por su conducto, sin intentar desarticularlo, de resultas de cuya composición de lugar aquella afición primera que teñía de rojo con chispas de oro sus apasionadas interrupciones va siendo sustituida por una cenicienta apatía, por una encogida sumisión a esos embrollados pero seguros discursos de los mayores; los acaba admirando y admitiendo como pilares de un orden establecido que él se considera indigno de socavar. Aprende que, cuando habla él, lo está haciendo a contrapelo de ese otro hablar formidable y monolítico cuyas reglas no posee. Y tanto si reacciona desde su ingrata condición con rabieta y agresividad, como si se vuelve modoso y circunspecto, en espera de alcanzar él mismo la posesión de esos resortes ignorados, ambas actitudes son aspectos de una misma deserción. Porque de tan desigual contienda sale vulnerada y enturbiada por extrañas corrientes la pureza de aquella sana afición infantil a oír a la que me he venido refiriendo. Estos atentados contra la curiosidad del niño, vetos a su participación en el juego dialéctico, constituyen la raíz de muchas desviaciones que afectarán más tarde a la sustancia de su propia capacidad narrativa.

7. El interlocutor soñado

«No sé hablar –escribió Unamuno en *De esto y aquello*– si no veo unos ojos que me miran y no siento detrás de ellos un espíritu que me atiende.»

Toda narración oral, como mensaje que es, parte de esta exigencia inicial, y no creo que ningún narrador o aspirante a tal ignore que, sin contar con la atención de un destinatario, el mensaje no vale la pena de emitirse. Pero lo que, en cambio, no saben o parecen olvidar muchas personas necesitadas de hallar perentoriamente esos ojos y esos oídos pendientes de la propia palabra es que el oyente ideal no llueve del cielo como por arte de birlibirloque, al dictado de la mera urgencia por encontrarlo, sino que su aparición viene condicionada precisamente por la calidad del cuento elaborado para él y por el margen de participación que se le conceda en el mismo. No basta con querer que unos ojos nos miren y unos oídos nos escuchen: también nosotros tenemos que mirar esos ojos y aprender a graduar el ritmo de nuestra voz para adaptarlo a esos oídos. En una palabra: la atención sólo se fomenta mediante la atención, no nace porque sí, hay que conquistarla, merecerla y cuidarla a cada momento, para que no se aborte o se desvanezca.

Ya en la primera edad, como algo inherente al prurito mismo de contar, surge de forma inmediata la noción del receptor del cuento, noción que se vive primordialmente como una dolorosa carencia. Lo primero que sabemos de ese oyente, tan problemático como indispensable, antes de haberlo imaginado con unos atributos precisos ni tener siquiera demasiado claro lo que le vamos a decir es que lo echamos de menos. Se proyecta como una secreción inconcreta de esa sed de aprecio típica del egocentrismo de la infancia, cuando el propio «yo» es una nebulosa que pugna por invadir cualquier terreno y abraza la pretensión de ser aceptado incondicionalmente. Si un niño necesita que le oigan, infiere automáticamente que los demás también necesitan oírle, les cuente lo que les cuente y tal como se lo cuente, porque su desconocimiento de las necesidades ajenas le lleva a identificarlas con las propias.

Tardará en aceptar, y mucho más en entender, el desnivel existente entre lo que pretende emitir y lo que los demás reciben. O tal vez no llegue a aceptarlo ni a entenderlo nunca, lo cual es más grave y no tan infrecuente.

De hecho, esa actitud inmadura de considerar al receptor del mensaje narrativo en función del servicio que va a prestarnos y no en nombre del que nosotros podamos prestarle a él, corre el peligro de hacerse crónica si las circunstancias personales del presunto narrador no favorecen la evolución precisa para que, en una etapa posterior, se replantee la noción de oyente y pase a considerarlo como algo más que una proyección de su requerimiento compulsivo de audiencia, llegando a imaginarlo como interlocutor, es

decir, como partícipe de la narración que se le brinda y no como simple paciente o soporte de ella. Por desgracia –como ya veremos más adelante–, muchas narraciones de los adultos, incluso algunas de las que pueden ser juzgadas como expertas desde un punto de vista gramatical o literario, adolecen de ese menosprecio hacia el posible destinatario. Es un vicio que, si ha echado fuertes raíces en la infancia, jamás se descasta y, aun cuando a duras penas consiga disimularse, seguirá latiendo, a modo de herida cerrada en falso, bajo las brillantes apariencias del discurso, oscureciéndolo y limitando su alcance. Ese altivo narrador que jamás, ni desde su perorata hablada ni desde su tupido texto, nos tiende la mano invitándonos a embarcarnos en él, que no ha aprendido a hacer pausas para leer en los ojos de quien le escucha si le sigue con deleite o con fastidio, aunque haya llegado a hacer apreciables progresos en el ejercicio retórico, no habrá hecho ninguno, en cambio, a lo largo de los años, para aventurarse por los arriesgados caminos que, desviándolo del laberinto infantil, tal vez acertaran a sacarlo de su estéril ostracismo y conducirlo hasta la puerta de quien podría, con su respuesta, vivificar el mensaje narrativo, conjurar su inoperancia. O, aunque cruce por delante de esa puerta, cegado como va por el afán de llamar la atención sobre sí y no por el de explorar el mundo, pasará de largo sin llamar, o en todo caso sin llamar bien, sino a golpe de aldabonazos desconsiderados e impacientes.

Volviendo a la infancia y atendiendo a la evolución que considero sana y no anómala para que un narrador esclarezca su función, creo que a aquella etapa inicial de echar de menos a un oyente para sus historias, sucede otra, que ya entraña cierta madurez reflexiva, y que suele coincidir con la decepción de no haberlo encontrado. El lapso de tiempo que media entre ambas etapas es, naturalmente, muy variable: pero lo importante es que a lo largo de él, el deseo de contarle algo a alguien no se haya visto vencido, sino acrecentado por las barreras de la desatención ajena. Nos hemos dado cuenta de que durante las primeras tentativas –más o menos tenaces, destempladas o ansiosas– de clamar por un oyente, ha habido un fallo o una serie de fallos sucesivos, sobre los que paulatinamente nos veremos obligados a recapacitar. ¿Fallos por parte de quién y por culpa de quién?

La tendencia más inmediata en el niño o en el adulto inmaduro es la de sentirse víctima, la de achacar en bloque la culpa del fracaso a quien no ha sabido o no ha querido escucharle. Si damos pábulos a esa interpretación y la aceptamos sin las reservas que pudieran ponerla en cuestión, el relato saldrá debilitado de la prueba y tenderá a afianzarse, a sus expensas, la complacencia morbosa en lo que bauticé antes con el nombre de «narración cerrada o tanathos». Es decir, el deseo de contar algo vendrá sustituido por el de arroparse en la versión autocompasiva y quejumbrosa que el sujeto elabora sobre el descalabro padecido («nadie me quiere», «me dejan solo», «no me comprenden», etc.), versión que, aunque inicialmente equivocada, puede volver sus armas de venganza contra quien se declara irremediamente prisionero de ella y se niega a revisarla. El mundo, a la larga, pagará con una indiferencia real y aislará como narrador a quien sólo aspira a contar que le han dejado solo, sin preguntarse por qué.

Pero si el interés que tiene para el aprendiz de narrador lo que pretende contar es lo

suficientemente apasionado como para que su convicción le sostenga por sí misma contra los obstáculos, podrá insinuarse en esta segunda etapa de decepción la saludable sospecha de si no habrá podido contribuir también al resultado fallido de su intento el hecho de que no haya acertado a explicarse bien, a contar las cosas con el esmero adecuado para despertar en los demás la llama anhelada de la atención.

Considero esta sospecha tan fundamental para la evolución narrativa que su aparición no sólo inicia, a mi entender, el esbozo cabal del relato mismo, sino que supone también el primer paso para la creación de ese oyente dispuesto a recibirlo. Se trata de requerimientos indisolublemente conectados, por muy misterioso que pueda parecer el lazo de unión: sólo nacerá el interés hacia una historia cuando se cuente bien, y sólo se contará bien cuando se imagine el gesto de quien va a escucharla al calor del entusiasmo comunicativo y no desde la mazmorra del despecho. La aparición del oyente depende, pues, en primer término, del grado de placer con que imaginemos el encuentro. Mientras el deseo de arrancar eco en otro suponga un acicate y una esperanza, siempre quedará abierta la posibilidad de que surja, pero esta posibilidad se verá condenada en tanto se conciba como una penitencia enojosa.

Si nuestras primeras tentativas en la búsqueda de interlocutor no han dado fruto, es decir, si nos hemos dado cuenta de que cuando hemos tratado de contar algo a la gente la hemos aburrido, la primera enseñanza del fracaso será su aceptación. Lo cual ya supone un triunfo no pequeño, porque hay mucha gente que se muere sin haber llegado a reparar en si está martirizando o no a los demás con sus historias. Pero el escarmiento nos proporciona una lección aún más provechosa: aprendemos que no nos sirve cualquier oyente y que preferimos callarnos a tener delante de nosotros a ese que nos paga con un sucedáneo de la atención soñada, que nos escucha sin ganas y distraído.

De ahí ya se pasa a imaginar cómo nos gustaría que nos escucharan, a dotar de atributos ideales a ese destinatario del mensaje, a inventarlo. El hecho de que no haya aparecido todavía no tiene por qué implicar el axioma de que no vaya a aparecer nunca. Rechazar tal axioma es dejar la puerta abierta al prodigio. Aprendemos a esperar, a explorar el gesto de los demás, a tratar de averiguar lo que piden de nosotros, a desdoblarnos. Porque, además, la aceptación de que en nuestra primera salida hacia los otros no hemos tenido éxito coincide con el reconocimiento de que también a nosotros muchas narraciones ajenas nos decepcionan, y eso nos puede ayudar a podar la nuestra de torpezas, como si la reflejáramos en una especie de espejo deformante. Hemos descubierto que muchas veces los cuentos de los demás no nos interesan porque no nos los cuentan en el momento oportuno, porque el narrador ha sido demasiado expeditivo y ha desatendido los preliminares de la dedicatoria, esa etapa previa en que tendría que haber recogido datos sobre nuestro estado de ánimo. Si no ha reparado en nuestro humor ni ha sabido crear, mediante el cuento, un terreno propicio para acercarse a aliviar nuestra circunstancia de ese día, quiere decir que contaba algo —e incluso tal vez bien—, pero que no nos lo contaba a nosotros, no se enteraba siquiera de si estábamos o no allí, hablaba al vacío. Y nos damos cuenta de que dedicarle un cuento a alguien es negocio delicado, algo que requiere paciencia y sabiduría.

Así que en esa fase nueva de introversión, que no tiene por qué significar condena definitiva al aislamiento, al hilo de la espera por el interlocutor adecuado, vamos acendrando la narración, elaborándola por primera vez con cierto rigor y exactitud, desde el retiro de una soledad que ya no nos parece tan abrupta.

«Voy a contar esto –nos decimos– como me gustaría que me lo contaran a mí. Me lo voy a contar para mí, pero sin atropello, como si no lo supiera. Porque creo que lo sé, pero mientras no me lo cuente en condiciones, no lo sé. Y antes de echárselo encima a nadie, necesito contármelo a mí mismo con cuidado.»

La rectificación en el concepto de interlocutor –aparte de respeto hacia su persona– entraña también, pues, una reflexión sobre la elaboración del relato mismo y sobre nuestras capacidades expresivas. El primer interlocutor satisfactorio y exigente venimos a ser, así, nosotros mismos. Nos proclamamos destinatarios provisionales del mensaje narrativo, mientras seguimos esperando, soñando, invocando a ese otro que un día nos vendrá a suplantar, a quien podamos decir: «Toma esto, lo había estado elaborando para ti». Podrá llegar a aparecer un día o no, pero ya estamos seguros de una cosa: de que si aparece, lo vamos a reconocer.

8. El Gato con Botas

Si bien se mira, todo es narración. Desde la infancia nos vamos configurando al mismo tiempo como emisores y como receptores de historias, y ambas funciones son estrechamente interdependientes, hasta tal punto que nunca un buen narrador creo que deje de tener sus cimientos en un niño curioso, ávido de recoger y de interpretar las historias escuchadas y entrevistas, de completar lo que en ellas hubiera podido quedar confuso, abonándolo con la cosecha de su personal participación. El desarrollo de nuestras aptitudes narrativas depende así, en gran medida, de cómo hayan sabido espolearlas en esa edad primera los buenos narradores de nuestro próximo entorno, encargados de atizar y mantener encendida la llama de la santa curiosidad infantil, y a quienes, de una manera más o menos consciente, hemos envidiado y tomado por modelo.

Porque aunque un niño, dejándose encandilar por esas opciones que los adultos le proponen desde muy temprano y mediante las cuales le instan, medio en broma medio en serio, a decidir su futuro, haya dicho alguna vez que de mayor quiere ser abogado, político, sacerdote o profesor, lo que le atrae de esas dedicaciones cuyo intrínquilis se le escapa es que, según intuye, tienen como base e instrumento de labor el discurso, la palabra hábil, audaz y todopoderosa, capaz no sólo de fijar y hacer pervivir unos acontecimientos que sin aquella formulación verbal no tomarían cuerpo de tales, sino también de mudar el rumbo de su cuestionable acontecer, obligándolos a discurrir por el cauce que el propio discurso les vaya marcando, o sea, de transformarlos. En esas fantasías solitarias que el niño alimenta de noche antes de dormirse, cuando, con los ojos abiertos al techo de su cuarto, recapitula las insatisfacciones de una jornada a lo largo de la cual se ha sentido más de una vez incomprendido, impotente o ridículo y tiende a imaginar el tiempo venidero como un laberinto confuso y hostil, lo único que consigue rasgar esas tinieblas en que ve envuelto su abstracto futuro es imaginarse a sí mismo como portador de narración, soñar con que algún día alguien le va a pedir: «Cuéntame», aspiración suprema, aliciente fundamental para entretener la actual fase tediosa de vasallaje a las normas de una narración ajena e impuesta. Y en las imágenes que ve dibujarse a oscuras en el techo de su cuarto, el rostro de ese interlocutor soñado adquiere rasgos cambiantes e imprecisos, puede ser conocido o desconocido, uno o varios, hombre o mujer, viejo o joven, fantasma, muñeco o animal, y también da igual que la escena se desarrolle en una choza al amor de la lumbre, en una iglesia, en un aula, en un café o en una plaza pública, lo importante es que todos los rumores se acallan dando paso a un silencio expectante en el momento en que él, erigido en narrador, se dispone a tomar la palabra para regalar a ese auditorio con historias que tendrán el poder de

sorprenderlo.

Saber contar –y el niño, sea de campo o de ciudad, lo ha detectado siempre– es lo más prestigioso; entrega las llaves de un amplio e indefinible reino donde las fortalezas de la atención ajena se rinden ante el aplomo que sólo confiere la sabiduría. Ser narrador capacita para rectificar lo que parecía irremediable y roturar su magma impreciso, otorga el don de la revancha. Basta con contar desde un punto de vista personal –aunque la versión sea sólo para uno mismo– los argumentos mediocres y mezquinos que la fatalidad nos depara, para que se haga la luz en nuestra mente abotargada, los entendamos de otra manera y cuestionemos el ciego yugo que nos fuerza a acatar su discurrir. Contar alivia de ese peso insoportable con que nos abruma lo meramente padecido, nos convierte en protagonistas, nos ayuda a sobrevivir y a rechazar, somete a los demás a la órbita de nuestra influencia: desde nuestra resurrección propagada, resucitaremos a los agonizantes. El narrador entusiasmado, el que está convencido de aquello que cuenta, no pierde nunca las riendas de su destino y, ni siquiera acorralado por la calamidad o vapuleado por el fracaso, llega a ser una hoja al viento, mientras mantenga la cabeza erguida por encima de la marea como buen capitán, como quien aún conserva entre sus dedos agarrotados algo que sólo la muerte será capaz de arrancarle: los cabos para enhebrar y tejer la historia de lo que le está pasando. Y de ese mantener alertas la atención y la memoria se deriva también la redentora protesta del vigía para no aceptar esa historia ni someterse servilmente a ella, porque, calibrando los elementos de azar que han contribuido a urdir la trama reconstruida, se renueva su endiosamiento y comprende que, al más leve asomo de viento propicio, cabría esquivar las leyes que la han obligado a discurrir así. El narrador opera, pues, a contrapelo de las leyes que se empeñan en anegarlo, las puede quebrar introduciendo ingredientes inéditos, nunca es súbdito sino rebelde, libre de inventar otros desenlaces, prestidigitador, embaucador, maestro de ficciones.

Al releer recientemente, con motivo de una traducción que me han encargado, los cuentos de hadas franceses, he venido a entender tardíamente por qué, cuando era niña, de entre todos los personajes de Perrault sentía una clara predilección por el Gato con Botas: porque es el único que inventa un cuento dentro del cuento, y gracias a eso consigue redimir a su amo del miserable porvenir a que estaba abocado por la doble circunstancia de su pobreza y de su orfandad. Yo entonces, claro, no había reparado en que ahí residía el quid de mi simpatía por este intrigante personaje que todo se lo debe a su labia; pero lo que sí notaba es que sólo él y Pulgarcito lograban imponérseme como vivos, reales y cercanos, destacando gracias a su ingenio entre toda aquella cohorte de jóvenes desgraciados –generalmente príncipes, princesas o gentes de alto linaje– tan parecidos unos a otros y sobre los que pesaba un maleficio cuya condena padecían de forma inerte, resignada y pasiva. En la mera resignación para soportar los reveses de su fortuna adversa parecía consistir todo su mérito, y ésa era también la razón de que se presentaran confundidos y sin un perfil preciso a los ojos del niño. Qué más daba Piel de Asno que Riquete el del Copete, que la Bella Durmiente o la Cenicienta, si ninguno colaboraba en las aventuras que les estaban destinadas por el autor ni se les ocurría nada

de su cosecha para poner fin a aquella situación angustiosa. Claro que qué falta les hacía, si estaba claro, desde la primera página, que se iban a salvar, sin mover ellos ceja ni oreja, mediante el concurso de apariciones providenciales, ayudas mágicas o prodigios inesperados. (Mejor dicho, esperadísimos, porque ya se sabe que todos estos cuentos, a excepción del de Caperucita, llevan implícito el final feliz, y para eso a Caperucita algunas versiones posteriores la sacan del vientre del lobo sana y salva, que eso sí que es un pegote.) Así que, ya digo, a mí todas aquellas gentes esclavas de un destino que acataban con paciencia presuntamente ejemplar no me parecían nada ejemplares ni lograba admirar su inercia ni los sentía como héroes, era como si no les estuviera pasando nada de verdad; ni sus riesgos adquirirían consistencia ninguna ni lograban conmover, porque vaya mérito salvarse siempre gracias a la intervención de potencias sobrenaturales o a la aparición azarosa de unos hermanos que llegan a caballo en el momento oportuno, así cualquiera vence. Te decían que eran muy buenos y muy guapos y que en nombre de su virtud y su belleza merecían el premio, pero a mí se me desteñían y me parecían unos sosos de muerte y encima unos privilegiados, allí sin poner nada de su parte, esperando a que la salvación les lloviera del cielo. Es muy significativo que los dos únicos personajes de Perrault activos y urdidores de su propio destino –Pulgarcito y el Gato con Botas– sean pobres, como dando a entender con eso que los ricos o de buena cuna siempre van a encontrar alguien que les saque las castañas del fuego. Pero en el caso de Pulgarcito, la astucia que despliega al servicio de rectificar su mala suerte no conoce escrúpulos ni se detiene ante la crueldad de cortarles la cabeza a las siete hijitas del ogro o robarle el dinero a su mujer; Pulgarcito es un héroe de acción que arrolla las barreras sobre la marcha, el ingenio se le aguza ante los diferentes obstáculos y situaciones límite que le va presentando rigurosamente la vida: lucha contra esos obstáculos y vence, pero no es revolucionario. Tal vez sólo al final, cuando le miente al rey.

El Gato con Botas, en cambio, es un ejemplo admirable de fabulador vocacional. La narración mediante la cual decide transformar la realidad adversa e imprimir un giro copernicano a la suerte de su amo –el pobre huérfano de un molinero– es previa a las aventuras que luego van a suceder, las cuales se desarrollan, así, al dictado de esa narración de la que son tributarias. Desde el arranque del cuento es el Gato con Botas, y no Perrault, quien se erige en artífice y dirigente de unos argumentos por los que ha apostado deliberadamente y que van naciendo provocados por el ardor de su inventiva, al calor de la convicción que él mismo presta a unas mentiras que logra convertir en verdades. El Gato con Botas se plantea, como un desafío, el rechazo de la realidad. ¿Por qué aceptar irreversiblemente la versión, impuesta por el destino, de que su amo, que no ha recibido, a la muerte de su padre, más herencia que la de un triste gato, sea y siga siendo hasta el fin de sus días el tercer huérfano del pobre molinero? ¿Por qué no poner a rentar esa herencia, que es él mismo, y sacar de ella el mayor partido posible? Y de esa manera, rebelándose ante la fatalidad de los hechos, empieza por contárselos a sí mismo de una manera distinta, urde una ficción que los transforma y magnifica. Ni él tiene por qué ser un triste gato, cuya carne y cuyo pellejo, si la capacidad de pensar no los

vivificara, sólo serían aprovechables para hacer un guisado y un manguito, ni su amo esa miserable criatura acorralada por la pobreza. Lo inventa como marqués, al que además pone nombre, el excelentísimo marqués de Carabás; y luego, al propagar esa ficción elaborada por su mente gatuna, acaba logrando imponerla como verdadera y modifica un acontecer que parecía irremediable. Pero lo realmente importante es la elaboración solitaria de esa versión ficticia y la credibilidad que él mismo consigue prestarle. Sólo imbuido de tal creencia logrará imponer a los demás la existencia de un personaje engalanado con atributos que le glorifican y acuñarlo como evidente. Creo que lo que más divierte y entusiasma al niño que escucha o lee este cuento es el hecho de que el protagonista-narrador le está haciendo cómplice de una trampa que, a la postre, no siente reparos en apoyar él mismo otorgándole el espaldarazo de su propia credibilidad, porque la labia del narrador y su pericia para urdir la fábula y no dejar ningún cabo suelto han operado el prodigio de convertir en posible lo inverosímil. Y así, el niño no sólo se regocija de que el Gato con Botas haya conseguido engañar al rey, a los vendimiadores y a la princesa enamorada, sino que él mismo, al igual que el molinero transformado en aristócrata, acaba aceptando la existencia del inexistente marqués de Carabás, y premia con su aquiescencia el talento del gato fabulador.

Con este ejemplo –que sólo una relectura casual de los cuentos de Perrault me ha movido a traer a colación en este texto– lo que he querido ilustrar es que a lo largo de toda su vida el hombre se va definiendo por las historias que urde, por cómo, cuándo, con qué propósito y para quién las urde, y sobre todo por el grado de interés que sabe despertar. Pero no solamente se va definiendo ante los demás, sino –lo que me parece más importante– ante sí mismo. Para él teje, antes que para nadie, la narración que, ya ensayada a solas y en secreto, le afirma y apuntala, le vuelve menos inerme frente al rigor de lo impuesto; y de la fe que preste a su ficción dependerá su posterior eficacia narrativa, es decir, la posibilidad de que el cuento una vez encarnado, formulado con palabras, alcance o no a convencer a los demás.

El lenguaje coloquial, que casi siempre acierta, aunque sea a tientas, a dar con la llaga sobre la cual pretende poner el dedo, ha acuñado una frase muy significativa, aplicada a los malos narradores: «No se lo cree ni él». Este comentario, emitido generalmente en tono irónico o desdeñoso, no se dirige tanto a condenar la mentira intrínseca de lo escuchado como a negarle la beligerancia y el prestigio de cuentista a quien no ha sido ni siquiera capaz de dejarse embaucar por la propia ficción, condición inexcusable para hacerla verosímil ante los demás.

9. Los toros de Guisando

En un libro extraordinario y bastante poco conocido, *La lámpara maravillosa*, dejó escrito Valle Inclán en 1916: «En ningún momento del mundo pudo el hombre deducir de su mente una sola forma que antes no estuviese en sus ojos». Esta frase creo que puede servir de clave no sólo para entender por qué unas personas cuentan las cosas bien y otras mal, sino también para analizar las primeras perplejidades frente a la letra escrita, reino que de improviso se alza fortificado con sólidas estructuras frente a los ojos atónitos del niño y que la mayoría de los maestros le hacen sentir separado del reino de la viva voz y de la experiencia viva por una formidable muralla. (La misma muralla, por cierto, que muchos escritores se complacen en seguir manteniendo vigente a lo largo de su docto ejercicio y contra la que se estrellan sus intentos de hacer visible ni creíble a los demás nada de lo que dicen, ya que se trate de verdades o de mentiras, que eso da igual. Si son mentiras, no conseguirán infundirles cariz de verdaderas, y si llevan pretensión de verdades, la molestia y suspicacia con el que el lector suele recibir su tono sentencioso – como recibe mal cualquier organismo una transfusión de sangre inadecuada – es índice fehaciente de su mentira, justo rechazo a su condición anémica de verdades de papel que no han sido alimentadas previamente por la mirada de quien las emitió.)

«Cuenta las cosas que parece que las está uno viendo», se suele decir del narrador que, ya sea por oral o por escrito, consigue transferirnos las visiones de sus ojos o las creaciones de su imaginación. Se dice como un elogio –para mí el mayor elogio–, pero es también una garantía. Quien nos sabe hacer ver algo es siempre porque él lo vio de verdad o de verdad soñó que lo veía. En cambio, los ojos que no han sido capaces de albergar casas, nubes, rostros, árboles ni caballos, sino sombras, tampoco podrán aportar luego más que cosecha de sombras, por mucho que aquellos objetos queden descritos e insertos en la narración mediante procedimientos académicos. Cuenta mal quien ha mirado mal, porque es baldío el empeño de transformar una materia prima de la que se carece. Y esto, claro, lo sabía muy bien Valle Inclán, uno de los escritores que con menos miramientos demolió la muralla que otros mantienen enhiesta entre el reino de la letra y el de la mirada.

Esta muralla es totalmente artificiosa y en la primera edad existe una sincera rebeldía contra su imposición. Quien haya tenido la suerte de dar un paseo o hacer un viaje con un niño avisado y comunicativo conocerá el regalo de sus comentarios nacidos al calor de la mirada, armonizados con ella. La ingenua sorpresa con que se descubren y nombran los fenómenos del entorno es el resorte que capacita luego para inventar combinaciones originales, jugando con las imágenes derivadas de esa mirada directa. Pero esta simbiosis espontánea entre la mirada y la palabra se muda en aprensión y

encogimiento cuando el niño se ve instado a expresar por escrito aquellas impresiones al enfrentarse con los «deberes» del colegio, tareas cuya sola denominación de deber convierte en penosa cruz un posible acceso placentero al mundo de la letra escrita.

En una primera etapa el niño aprende a reconocer las letras y a dibujar sus perfiles. Luego aprende –y esto es todavía una tarea gozosa en la que se siente descubridor y artífice– que, combinando de una determinada manera aquellos dibujos que se le han ido haciendo familiares, está componiendo palabras correspondientes a las que emite su boca. Es una regla del juego y en cuanto la entiende la acepta, como acepta la clave de cualquier otro juego de acertijo. Y así se aplica con esmero a dibujar aquella ese, aquella o y aquella ele que, agarradas del brazo como tres buenos amigos, dicen lo mismo, aunque sea un poco más difícil acertarlo, que el dibujo de un sol con rayos coloreados de amarillo.

Las primeras incomodidades del juego surgen cuando, para unir unas con otras palabras como perro, sol, mesa o nube, cuyo dibujo puede hacerse también mediante la copia directa de los objetos que designan, hay que someterse a la incorporación de inquilinos sin rostro que la gramática bautiza con el nombre de verbos, conjunciones, adjetivos y preposiciones, es decir, cuando el niño se ve obligado a dibujar sin placer ninguno las palabras «tiene», «ni», «caliente» o «por», que, aun cuando reconozca estar pronunciando todos los días, no corresponden a imágenes visuales. Hay que hacer una abstracción trabajosa para entender la función de estos vocablos fantasma, la familiarización con los cuales resulta prácticamente imposible. La aparición en el campo del juego de esa inevitable disciplina llamada gramática es, pues, el primer escollo inquietante con que tropieza la espontaneidad infantil, el primer desacuerdo entre el reino de la mirada y el de la palabra escrita. «Tiene» es un verbo y «por» es una preposición, pero «sol» es otra cosa, no es un sustantivo, aunque también el niño aprenda a llamarlo así, es el sol que ve todos los días y puede dibujar en su cuaderno, el mismo que dibujaban los egipcios, con los mismos rayos en torno al redondel de fuego, aunque ellos lo llamaran «Ra». Admitir que los egipcios llamaron al sol «ra» o que los ingleses lo llamen «sun», es tan natural y gracioso como admitir que los indios se pongan un penacho de plumas y usen flechas, lo cual no tiene por qué entrar en conflicto con el hecho de que la abuela salga a la calle con devocionario y mantilla, costumbres chocantes cuya diversidad misma interesa y apasiona. Para la imaginación del niño son tan reales las plumas del indio como la mantilla de la abuela, como el sol que todos los pueblos han visto amanecer encima de sus cabezas lo llamaran como lo llamaran.

Pero los verbos, las preposiciones y los adjetivos son una fauna solapada, enemigos más híbridos que los números, porque al fin y al cabo los números pertenecen a un reino netamente separado de lo visible y suministran reglas para otro juego, que, aunque sea difícil de aprender, no propone componendas con el de la mirada, no complica ni mancha las imágenes. Contamos o escribimos «cuatro naranjas» y no ha pasado nada esencial, cada naranja sigue ahí independiente de las otras, encima de la mesa, con su dibujo, su tamaño y su color, tan sana como antes, pero al escribir «con la naranja» o «por una naranja», el dibujo de la naranja se altera, es como si le hubiera salido un extraño

apéndice en el que hay que parar mientes, algo grave, una cosa como de enfermedad, que preocupa y aburre. Pactar con esas adherencias a la imagen, inexcusables eslabones prescritos por el libro de gramática, vernos obligados a meditar en su función supone el primer indicio de conformismo, con su correspondiente germen de tedio, frente a lo que a partir de ahora llamaré la «jerga gutenberg».

Superado, con todo, ese rechazo inicial, una segunda fase del conflicto, mucho más agudizada, tiene lugar cuando el niño pasa de escribir «los perros ladran en el campo cuando llega la noche» al deber de inventar delante del papel en blanco frases que sean vehículo de su propio pensamiento. Mucho antes de que haya surgido en él la afición a escribir, se ve instado a hacerlo, a ordenar esos signos y hacerlos coincidir con el caos de deslumbramientos que tiene en la cabeza y que convierte en preguntas dirigidas a los seres que le rodean con la misma facilidad con que se come un bocadillo. Lo que menos soporta es que, al tiempo que le predicán que conserve frente al cuaderno la misma naturalidad que tiene cuando habla, le estén proponiendo modelos y definiendo géneros a los cuales atenerse.

En mis años escolares, ya tan lejanos, eran dos sobre todo los géneros vigentes para la composición literaria infantil: uno se llamaba «redacción» y el otro «invención», y estaban separados por una frontera que yo, gracias al cielo, nunca conseguí respetar.

Se nos había advertido que en la «invención» escribiéramos cualquier cosa que se nos ocurriese, en forma de cuento, de poema, de carta a un amigo. Cabía cualquier sueño, cualquier fantasía, era un reino libre. Pero esa presunta libertad que nos daban entrañaba una falacia y una condena que agarrotaba la imaginación más que cualquier ley. Nos daban libertad, pero no nos la daban, porque sacar de aquel cajón de sastre que era nuestra cabeza una composición escrita para entregársela al día siguiente al profesor era tarea precisa, no nos podíamos tomar la libertad de rechazarla: teníamos el deber de inventar.

El otro género posible, el de la redacción, no se diferenciaba tanto en la elaboración, igualmente problemática, como en el tema que, al ser de pie forzado, ya no doraba la píldora de su imposición. En este sentido resultaba menos tramposo y más coherente con su denominación de deber. Se trataba de resumir una lectura, una película o una excursión determinadas. De todas maneras, como quiera que subsistiese la invitación a enriquecer el resumen con comentarios personales, el conflicto se reproducía, porque al intentar fijar nuestras impresiones sobre tales asuntos, se constataba de nuevo el desacuerdo fundamental entre su desordenado fluir y la obediencia a unas normas opuestas a aquella confusión. Una película, una excursión o una lectura podían haber suscitado en nuestras mentes infantiles –y de hecho así solía ocurrir– un hervidero de imágenes totalmente desvinculadas con el tema en sí y que, en nombre de la obediencia a él, nos prohibíamos sacar a relucir por inadecuadas. ¿Dónde estaba, pues, la frontera entre aquellos dos géneros de la redacción y de la invención que el profesor veía tan claramente delimitados?

Hace pocos días, mi hermana, que inició su bachillerato en el Instituto Escuela de Madrid, me contaba cómo, a la vuelta de una excursión maravillosa que hizo con otros

niños a visitar los Toros de Guisando, se le caía encima la casa de mi abuela, donde ella vivía entonces, y aquella sensación de encerramiento después de la gozosa escapatoria coincidía con su incapacidad de meter en el envase de una redacción todo el tesoro de impresiones recientes suscitadas por el viaje, el lugar y la compañía de los niños. Y se echó a llorar porque le parecía que le robaban aquella libertad que había sentido. Lloraba porque se le estropeaba la excursión al tener que escribir algo acerca de ella; y a la obligación de escribir se añadía la de hacer comprensible a mi abuela, solícita y sorprendida, la razón de su llanto, que ella misma entonces no era capaz de analizar. «¿Pero es que te ha pasado algo? –indagaba mi abuela–. ¿Es que echas de menos a tu hermana?» «Y ya ves –me ha contado ella después de tantos años–, de repente comprendí que sí, que te echaba de menos para contarte lo feliz que había sido en la excursión y lo desgraciada que me sentía en aquel momento y también para decirte que los Toros de Guisando me habían impresionado mucho y estaban preciosos con el sol encima, pero que la historia de la cultura me importaba un pito y que odiaba el Instituto Escuela.» Mis padres, que se habían quedado en Salamanca conmigo, la habían mandado a estudiar a ese centro, el más prestigioso del país en los años de la República, y yo, desde la provincia, envidiaba su suerte de hermana mayor, y a veces le escribía cartas donde se traslucía esta envidia. Pero ella me envidiaba a mí, se sentía sola y encerrada, y desde aquella habitación antigua de la calle Mayor donde acababan de correrse los cortinones, idealizaba nuestro cuartito de camas gemelas, escenario acogedor que hubiera propiciado, con la llegada de la noche, los comentarios que se le atragantaban y que, por otra parte, estaba deseando hacer.

A través de este relato, elaborado al cabo de cuarenta años, con ocasión de una charla reciente acerca del libro que estoy tratando de escribir ahora, mi hermana, que tiene gran talento para la narración oral, no sólo me ha aportado este ejemplo tan valioso para enriquecer mis páginas, sino que me ha hecho recuperar emociones perdidas del año treinta y cinco, me ha devuelto a los sentidos, con súbita nitidez, los muebles, los retratos enmarcados de parientes muertos, todos los bibelots, recovecos y pasillos de aquella enorme casa de Madrid, los olores de la cocina, el color de las cortinas de terciopelo, y, como referencia inseparable de aquel apagado interior, la magia de los anuncios luminosos filtrándose de la calle, los ruidos del tranvía, la vecindad de aquella populosa Puerta del Sol de la preguerra, bullendo de transeúntes allí al lado, ámbitos de libertad que yo añoraba a solas desde mi cuarto, recorridos ideales y aventurados de un autobús rojo, lleno de niños, entre los cuales gesticulaba mi hermana. Me evocó tantas cosas su narración que le dije: «Si hubieras hecho una redacción contando eso como me lo estás contando ahora, te habrían dado, sin duda ninguna, el primer premio de literatura infantil». «Claro, pero ya ves, es que me pedían que hablara de los Toros de Guisando. ¡Y qué tenían que ver los Toros de Guisando!»

Y sí tenían que ver. Pero eran un pretexto de divagación. Precisamente creo que no nos aficionamos de verdad a la literatura hasta que nos atrevemos a divagar, a tejer la misma tela de araña que se cría, y según se cría, en torno a los pretextos. Pero nunca llegamos a atrevernos del todo, la mano tiembla insegura con miedo a salirse de los

cauces, a desafinar, a irse demasiado por las ramas de la libertad pura. La sombra de aquella preceptiva literaria infantil se cierne siempre sobre el resultado del dibujo, condiciona su trazo. A mí, ahora mismo, ya me parece que estoy divagando más de la cuenta.

10. De Jerusalem a Jericó

El material del que se nutren nuestras narraciones no es tan importante como la forma que tenemos de hacerlo nuestro, es decir, de aplicarle una particular interpretación. Tanto el espectador casual de una escena como el oyente de una historia que le cuentan a él, como el lector de un texto literario, desde el momento en que dice: «Yo lo entiendo o lo veo así», anexiona lo ajeno y lo reelabora, convirtiéndolo en un cuento inédito, que podrá llegar a ser contado o no a otra persona, pero que así, transformado mediante aquella personal interpretación, es como se archiva en la memoria. Y en este sentido, tan creador es el que selecciona y sabe guardar los retazos de la palabra ajena como el que utiliza elementos de la propia experiencia para inventar una narración.

Le oí contar muchas veces a mi padre el caso de una señora que decía, hablando de uno de sus hijos pequeños: «No se puede con él. Le das un recado, y en seguida lo interpreta». A mi padre le hacía mucha gracia esta anécdota, y en la manera de sonreírse cuando la sacaba a colación, quedaba bastante claro que sus simpatías no se inclinaban hacia el lado de la madre, que sólo buscaba ser obedecida sin rechistar y «al pie de la letra», sino hacia los legítimos afanes interpretativos del hijo, rebelde a cumplir nada sin antes haberlo entendido a su manera, aun a costa de tergiversar el recado recibido. Pienso ahora que seguramente aquel niño estaba dotado para la narración y supongo que los recados de su madre no tendrían para él más aliciente que el pretexto que le proporcionaban para captarlos desde su subjetividad y aderezarlos con su fantasía, aprovechándose del pie que siempre da un texto para ramificarse y derivar en otro.

«No sé qué sería de nosotros –decía también mi padre algunas veces– si nos quitaran el derecho al comentario.» Se murió de edad avanzada, haciendo uso de este derecho con insobornable independencia y alentando a los demás a que lo ejercieran también, aunque fuera desde planteamientos opuestos a los suyos. Y creo que de él he heredado esa afición a comentar de la que ya voy dejando sobrada constancia en las divagaciones que ramifican este cuento y a las que doy libre acogida, no sólo pensando en mi propio placer, sino también en hacer más ameno el viaje de quienes hayan tenido a bien embarcarse conmigo. Los cuales –sean muchos o pocos– supongo que a estas alturas ya habrán depuesto las sospechas que en un principio pudieran albergar de que intento llevarlos a tocar un puerto determinado o impedirles que se apeen en el que se les antoje.

Desde que era muy pequeña, aunque entonces no lo supiera formular con tanta precisión como ahora, nada podía ponerme más en guardia que ese ademán tiránico con que delatan ciertos narradores su propósito de cogernos por las solapas y obligarnos a escucharlos quieramos que no. No hubiera sabido decir en qué consistía, pero adivinaba en seguida cuáles eran los textos que amargaban con un sermón, en vez de mostrar de

forma amistosa aquello que constituía al mismo tiempo la materia del discurso y el ritmo de su propio fluir. Cualquiera está capacitado para reconocer –por lo a gusto que se siente acunado por sus acordes– ese ritmo entretejido de pausas y meandros con que consiguen aficionarnos a lo contado los narradores que, junto al texto, nos brindan un margen en blanco para añadirle los comentarios que nos vaya sugiriendo, una especie de asiento cómodo con ventana al lado por donde mirar las nubes o escapar hacia divergentes fantasías. A la actitud capciosa y cerril de quienes nos niegan tal margen de desahogo y nos imponen lo que dicen como artículo de fe, sólo podemos pagarlos con un desvío mejor o peor disimulado. En la mayoría de los casos los escuchamos por miedo o por educación, pero sin ganas. Nunca nos miran ni nos sonríen estos narradores que, ya antes de empezar a contar nada, parecen estar cerrando la puerta en las narices de quien intente aportar una interpretación de los hechos diferente de la que ellos prescriben. Altivos, inseguros y atrincherados tras su presunta omnisciencia, no son capaces de dar entrada a un oyente cuya existencia ignoran o, caso de sospecharla, la temen como a sombra alevosa e incómoda y tienden a anular con la potencia de su voz el peligro de que esa presencia silenciosa tome la palabra, a su vez, y se atreva a disentir.

Pero ¿qué placer puede depararnos un texto que nos espanta y segrega, al prohibirnos la única manera posible de amarlo, o sea, de intervenir en él por la vía de la interpretación? Todo lo que existe desde que el Sumo Hacedor encendió la luz se presta a interpretación, y gracias a eso no nos morimos de aburrimiento en un mundo sustentado a cada dos por tres por renovadas versiones infalibles, impuestas con carácter de ley y cerradas a la exégesis.

A cuento de esto, me parece muy significativo y nada arbitrario que el idioma castellano proponga el mismo vocablo «interpretación» para designar tanto la exégesis de un texto como su representación escenificada. Los actores que representan un papel no se limitan a recitarlo, sino que, al encamarlo y darle vida, están haciendo uso del mismo derecho que asiste a un oyente o a un lector de vivificar cualquier narración recibida, mediante los comentarios que en él vaya suscitando su desarrollo. Ya sean estos comentarios mudos o explícitos, resultan indispensables, no sólo para resucitar la letra muerta, sino también para que no se obstruya la relación entre el que narra y el que escucha, para que se tiendan la mano uno a otro como posibles amigos por el puente del texto.

En mis años de bachillerato, la asignatura de Religión proponía al alumno sus enseñanzas desde dos planteamientos tan dispares que a mí no me podía entrar en la cabeza que tuvieran por base la misma materia: la palabra de Cristo. El primero de ellos, implícito en las lecciones de un libro con tapas grises que se titulaba «Apologética», congelaba la levadura de esa palabra al convertirla en ley mediante una serie de especulaciones tan abstrusas como rígidas. El resultado más evidente de aquella inadecuada manipulación era la dificultad que creaba en la mente del niño no sólo para aceptar tan enredosos dogmas, sino también para sentirlos relacionados de alguna manera con las aventuras que vivió y los ejemplos por medio de los cuales se expresaba aquel otro niño hijo de un carpintero, que luego creció y andaba infatigablemente por los

caminos de Jerusalem contándoles historias a sus doce amigos y curando milagrosamente a los enfermos. Todos los términos legislados en el manual de Apologética se interponían como una muralla entre la palabra de Cristo y nuestra posibilidad de recibirla, amordazaban el eco de aquella voz, la volvían opaca y nos la escamoteaban, como si no hubiera sonado nunca en ninguna parte. La perplejidad infantil se acentuaba al comparar las saporíferas conclusiones de aquel libro con la «Historia Sagrada» narrada en el otro que complementaba la asignatura y que se dejaba leer como un cuento, más o menos fantástico, pero lleno de episodios visibles, transparentes y susceptibles de escenificación. «Pero bueno –pensaba yo–, ¿cómo será posible que los que hayan leído esta historia y digan que le tienen simpatía a su protagonista, se expliquen luego de una forma tan rara, tan distinta a la de él, y que encima sostengan que están siguiendo su ejemplo?» Estaba segura de que mi incompreensión se habría visto respaldada por la solidaridad de aquel niño a cuyo crecimiento nos dejaba asistir la historia y que, antes de aprender a hablar bien, había aprendido a sacar virutas de madera en el taller de carpintería de su padre y se había escapado al templo para escuchar el discurso de los doctores, hasta que éstos, un buen día, le dejaron echar su cuarto a espadas y supieron callar para oírle. Me gustaba imaginarlo abriendo los ojos atónitos ante la sarta de pedanterías con que aquellos otros doctores de pacotilla suplantaban su palabra, como esperando a que hicieran una pausa para tratar de sacarlos de su error y venir en mi ayuda: «Pero que no, si yo no dije nada de eso, debe ser que no habéis oído bien, callaros un momento, por favor, que me entienda esa niña».

A mí lo que más me interesaba de Cristo no era que fuese Dios o lo dejase de ser, sino aquella forma tan atractiva que tenía de ir configurando poco a poco su doctrina, en vez de imponerla en bloque: me encantaba que se explicase fragmentariamente, por medio de parábolas. Las parábolas conseguían hacerse gratas a despecho de su moraleja; eran una sucesión de cuentos para ir haciendo significativo el cuento que el propio narrador –Jesucristo–, apoyándose en ellas, nos contaba, como si así quisiera entenderlo mejor también él. Desde un punto de vista estrictamente narrativo, lo más convincente no venía a ser que predicase con el ejemplo de su conducta, sino con aquellos ejemplos que esmaltaban su predicación y la hacían diáfana. ¿Cuándo imponía una enseñanza ni aventuraba una teoría sin haber puesto los ejemplos primero? Parecía no traer la doctrina preparada de antemano ni saber demasiado bien lo que iba a decir, y eso era precisamente lo que a mí me gustaba, que necesitara ir poniendo los pies sobre las piedras de las parábolas antes de arriesgarse a levantar el vuelo hacia abstracción alguna, como si el deseo de volar a sacar conclusiones de lo contado le viniera sugerido como una consecuencia del mismo gusto por contarlos meticulosamente, sin omitir detalle que pudiera contribuir a ambientar la escena descrita, a golpe de celo y de vigilante intuición. En las historias propuestas, si acaso se mencionaba un trigal, un camino o una viña, estos elementos eran tan visibles como cuando formaban parte de la geografía real que había servido de marco a las enseñanzas de ese protagonista y de los discípulos que iban con él y le escuchaban. Y uno sentía que la luz de la tarde iluminaba con la misma intensidad la barca donde salieron a pescar o el cuerpo de la Samaritana, apareciendo junto al pozo

con su cántaro a la cadera, que la figura de aquel pobre hombre de la parábola que fue asaltado por unos ladrones cuando bajaba de Jerusalem a Jericó. Tanto los personajes de aquellas escenas como los de ésta cobraban entidad y sentido por la nitidez con que el texto nos dibujaba sus perfiles contra el paisaje que les servía de referencia.

Teníamos en el Instituto de Salamanca un profesor de Religión calvo, bajito y de sotana raída, a quien recuerdo con mucha simpatía por sus admirables dotes teatrales e interpretativas. Nos contaba la historia de Cristo como si hubiera sido testigo presencial de ella, con la misma vivacidad y colorido en sus comentarios que cuando nos refería con todo detalle algo que le había pasado o que había visto según venía camino de la clase, lo cual era también bastante frecuente, porque parecía que aquellos ojos saltones de ranita nunca se saciaban de mirar las cosas. Nos enseñaba así la Historia Sagrada en el sentido más puro del verbo enseñar, como si nos fuera mostrando con un puntero los sucesivos recuadros de un romance de ciego, mucho más interesado en escenificar, a su manera, aquellas estampas y en despertar nuestro entusiasmo y participación, que en convencernos de verdad inmutable alguna. Era un intérprete nato y disfrutaba visiblemente con la improvisación de un discurso sin rastros de intención pedagógica y que iba fluyendo entre exclamaciones, pausas y quiebras de voz, enriquecido con una variada gesticulación de rostro y manos. Estas aptitudes expresivas se le embotaban, en cambio, sin desarrollo posible, al enfrentarse con el otro libro de tapas grises que no daba pie a interpretación ninguna y que sospecho que debía aburrirle tanto como al que más, porque esquivaba su lección con pretextos notoriamente fútiles.

Yo imitaba con mucha propiedad la voz y los gestos de aquel cura comediante, uno de los profesores más graciosos que he tenido nunca, y en casa siempre me estaban pidiendo que les hablara de él. «Imítanos a don Luis, anda, ¿qué os ha contado hoy?», me pedían mis padres cuando volvía de clase. Y todavía hace poco me reían la gracia de aquel lejano número exitoso para el que nunca me hacía de rogar. Se convirtió en una especie de ritual aquella invitación a revisar, con ligeras variantes, la función que había visto; y gracias a lo que tal interpretación me divertía y divertía a los demás, algunos cuentos de los que Cristo contó a sus discípulos y don Luis Flores a mí y yo a mis padres viven eternamente en mi memoria. Recuerdo concretamente la parábola, tan rica en matices, del hombre que bajaba de Jerusalem a Jericó y tuvo la mala fortuna de toparse con unos ladrones en paraje descampado, y siempre será verdad que aquellos malhechores lo despojaron y dejaron maltrecho en el camino («*semivivo relictus*», dice la Escritura, semi, medio y vivo, pues la palabra lo dice, vivo, o sea, que medio muerto quedó el pobre), y que luego alguna gente pasó de largo indiferente a sus ayes, hasta que por fin acertó a oírlos un viandante compasivo, se acercó al herido, lo curó, lo levantó de donde yacía y lo cargó sobre su pollino, y puedo asegurar que es verdad, porque yo lo vi, es una escena incorporada a mi propia experiencia y dotada de la certeza con que se presenta a nuestros ojos y vive en ellos para siempre lo bien contado.

Pero, en cambio, ¿qué podría contar ni yo ni nadie del libro de Apologética, como no sea que tenía las tapas grises? La presunta verdad indiscutible encerrada en aquellas especulaciones que no permitían introducir en su tupida red la más leve cuña de pregunta

o controversia, se ha convertido en un borrón de tinta, el mismo que ensombrece y vuelve estéril el contenido cerrado con llave de todo texto sin imágenes ni margen para engendrarlas, recintos de ventanas cegadas al comentario, dentro de los cuales el oyente se asfixia.

11. La entrada en el castillo

Otra de las dificultades del acceso a la «jerga gutenberg» estriba en que, al tiempo de instarle a escribir o antes, al niño le leen y seleccionan textos de escritores a quienes se encomia encarecidamente, en oposición con otros que se desaconsejan por frívolos o mediocres. Los autores de esa prosa excelente que nos recomiendan en la infancia como medicina provechosa pueden venir retratados en los libros de literatura, pero los sentimos tan irreales como estatuas en un parque, personajes, no personas, tardamos mucho tiempo en relacionar esas miradas desvaídas de la foto con la idea de que aquellos ojos de verdad estuvieron un día abiertos sobre el mundo que transformaron en literatura. Nos los presentan como artífices de un producto cultural cuyo ejemplo encoge y desalienta, no como seres de carne y hueso que tuvieron una infancia y un duro aprendizaje como el nuestro, no se nos cuenta si se desesperaban o no, de qué hablaban con sus hermanos y sus amigos, cómo era su colegio ni cómo hicieron para aprender a escribir de esa manera ni por qué esa manera es buena y no son buenas otras. Desaparecen sus rostros y sus vidas detrás de esas filas de palabras que acertaron a colocar unas detrás de otras en la combinación precisa. ¿Y cómo sabrían que ésa era, entre tantas posibles, la combinación precisa? ¿Estarían ellos tan seguros de haber acertado? Al profesor le parece que sí, ¿pero a ellos? ¿Existieron ellos alguna vez, en el momento de habérselas con aquel montón de letras que tenían que ordenar? Y en ese momento, ¿estarían tan seguros de lo que iban a hacer? ¿O es que la inspiración les bajaba del cielo como a los santos?

El texto literario se nos ofrece como un bloque distante y homogéneo, poco acorde con la levadura de ebulliciones que su lectura promueve. La calidad de un texto, como la de un relato oral, se mide por su capacidad de sugerencia, es decir, por el texto paralelo capaz de engendrar en el lector u oyente. Cuando somos adultos puede llegar a resultarnos tan viable interrumpir un relato como tomar notas en los márgenes de un libro, pero no quiere decir esto que el niño, incapaz de hacerlo, desconozca esa misma comezón. Es el prestigio del discurso estructurado y adornado tan ricamente lo que paraliza el afán de participar. La pobreza del propio vocabulario, que antes se usaba a medida que se iba conquistando sin reparar en si era pobre o rico, se acusa ahora al confrontarlo con el lenguaje inaccesible de los libros cuya perfección se envidia y se rechaza simultáneamente. Si no se tiene prisa por llegar a escribir bien, si eso no importa tanto como sacarle gusto y sentido a las palabras de los demás, la literatura puede acabar gustando, aun a despecho de que nos la impongan, igual que el tabaco puede llegar a saber bien aun a despecho de que nos lo prohíban, pero la prueba inicial es en ambos casos ingrata.

La lectura, al mismo tiempo que una fascinación, supone el enfrentamiento con un mundo del que se siente uno excluido y en el que de alguna manera, por algún portillo milagroso, desearía ardientemente penetrar. No sirven las indicaciones que dan los profesores, parecen estar equivocadas a propósito, desvían. «Tenéis que ir por aquí», dicen. Y es mentira, por allí no se ve nada. El niño querría descubrir por su cuenta y riesgo los vericuetos que llevan de verdad a ese castillo de la letra impresa y encontrar él solo la llave de acceso a sus estancias.

Esto que digo del castillo no es una metáfora que se me haya ocurrido ahora; se me ocurrió hace muchos años, cuando ni siquiera sabía yo lo que significaba la palabra metáfora, aunque tal vez se la hubiera oído pronunciar a los mayores y la hubiera podido descartar, agrupándola en ese montón de palabras sin rostro con que acosaba la «jerga gutenberg». Tendría yo ocho años y estaba con mi hermana en una habitación de nuestra casa de Salamanca que llamábamos «el cuarto de atrás». Era el cuarto de jugar y el de dar clase y tenía un sofá viejo tapizado de pana verde. Aquella tarde, doña Ángeles, una maestra delgada y amable, que vestía de luto y a la que yo admiraba mucho porque tenía las cejas muy finas y la letra muy clara, abrió con solemnidad un libro de tapas grises que ya nos había encomiado en otras ocasiones, nos volvió a advertir que encerraba los mayores tesoros de la lengua castellana, y se dispuso a leernos uno de sus episodios que, según ella, ya estábamos capacitadas para degustar. «Atender bien –nos dijo–, porque mañana me tenéis que hacer una redacción sobre este capítulo.» Yo me puse a mirar a la ventana. Por encima de una tapia que respaldaba el cobertizo con lavaderos donde bajaban a hacer la colada las criadas de la vecindad, asomaban las copas de unos árboles pertenecientes al jardín de la casa de al lado. Era un atardecer de invierno y una luz muy bonita teñía de rosa los contornos cambiantes de las nubes que viajaban sobre aquellos árboles. Así, con los ojos fijos en la transformación de las nubes y presa de una excitada desazón, escuché por primera vez la lectura de aquel texto que estaba condenada a entender y apreciar debidamente.

Dos extraños personajes andariegos y charlatanes, de los cuales previamente se nos había informado que uno estaba loco y otro no, llegaban platicando y cabalgando en compañía de otros dos a quienes habían encontrado por el camino, duque y duquesa, al castillo de esta pareja ilustre, y allí se les deparaba una solemne acogida. Doña Ángeles leía de una manera reverente, pero a ratos hacía pausas en las que yo, dejando de mirar las nubes para mirarla a ella, me daba cuenta de que estaba sonriendo con deleite y con una especie de complicidad, como si nos forzara a compartir su placer y su sonrisa. Yo me sentía incómoda, expulsada de aquel placer incomprensible, al que más que invitarme se me obligaba.

Cuando acabó la lectura, apuntamos las palabras que no habíamos entendido para mirarlas en el diccionario, una recuerdo que era palafrenero y otra zahorí, pero nos dijo ella que eso no importaba tanto como que le escribiéramos un resumen sobre lo que más nos hubiera llamado la atención de aquella historia. Ya no me acuerdo, como es natural, de los términos en que elaboré aquella redacción infantil, a la que posiblemente me ayudarían algo mis padres (aportando, claro, su versión personal), pero lo que sí

recuerdo es que, mirando las nubes, me había descorazonado una evidencia: doña Ángeles había entrado con Cervantes en el castillo de los duques y yo no; me parecía insuficiente haber visto a unos palafreneros vestidos de raso carmesí que ayudaban a bajar de su cabalgadura al caballero loco y a unas doncellas que cubrían sus hombros con un manto escarlata; eso lo veía igual que el color de las nubes que estaba mirando, pero el acceso al secreto del castillo me estaba vedado todavía. Y lo que más me confundía y rebelaba era notar que aquella entrada a los santos tabernáculos de la literatura me la estaba interceptando precisamente quien tanto énfasis e interés ponía en obligarme a ingresar en ellos: no el escritor que había contado aquella historia, sino el profesor que, al metérmela por los ojos, se interponía entre la historia y yo. Porque además doña Ángeles tenía que saber que me había dejado fuera del castillo, por mucho que fingiera ignorarlo y sonriera satisfecha al final de la clase, mientras se ponía el abrigo para irse.

Es muy aventurado declarar que desde aquel día sintiera yo la picadura de las letras, pero sí puedo decir que identifiqué el castillo de los duques con el castillo inexpugnable de la literatura y que decidí tener paciencia y esperar. Porque si algún día llegaba a conquistar y habitar aquel recinto deleitoso, los caminos los tendría que descubrir yo y andarlos por mi propio pie, supe que las claves de doña Ángeles y del diccionario no valían para nada. Mi hermana, en cambio, más sanchopancesca, se limitó a decir que el Quijote, por mucha fama que tuviera, le parecía una paparrucha y que no le veía la gracia a aquella historia por ningún lado.

Años más tarde, cuando decidí enfrentarme a solas con algunas lecturas que se me habían atravesado en la infancia, hubo una temporada en que empecé a llevarme el Quijote por las mañanas al Campo de San Francisco, un recoleto parque salmantino del que gustaba mucho don Miguel de Unamuno, y al llegar, ya muy embriagada y divertida, a ese capítulo de los duques, que es el XXXI de la segunda parte, me paré con sobresalto en el comienzo del segundo párrafo, donde dice: «Cuenta, pues, la historia que antes que a la casa de placer o castillo llegasen...». No pude continuar, se me aceleró el pulso y me nació de lo más hondo una sonrisa secreta que nadie podía compartir. Miré alrededor. Una pareja de novios se abrazaba en un banco cercano, sin reparar en mí; escuché la algarabía de los pájaros escondidos sobre mi cabeza, vi los dibujos del sol en el suelo, no pasaba nadie más. Nadie se había dado cuenta del extraño prodigio. De repente, desde aquel mismo texto que de pequeña me había arrojado el primer anzuelo de provocación y oscuridad, Cervantes en persona me hacía un guiño y me daba el espaldarazo de caballero andante de las letras al confiarme a mí directamente, sin que ningún intermediario estorbara el mensaje, que el castillo se identificaba con la casa de placer, esa que venía yo desde hacía días habitando. Hasta el momento en que me consideré realmente capacitada para entenderlo, no me lo había dicho.

Aquella mañana de primavera, en el umbroso jardín salmantino, me sentí en posesión del talismán soñado. De allí en adelante, podía dedicarme por mi cuenta y sin más títulos universitarios que los que aquel placer me otorgaba, al comentario de textos. Don Miguel de Cervantes me había cursado la invitación. Personal e intransferible.

12. Divagación en torno a los nenúfares

Cuentan que cierta mañana de otoño iba don Miguel de Unamuno paseando con Amado Nervo y acertaron a pasar a orillas de un estanque.

—¡Qué plantas tan bonitas, don Miguel, esas que flotan sobre el agua! ¿Cómo se llamarán? —preguntó el poeta, deteniéndose a mirarlas, con los ojos asombrados de quien las estuviera viendo por primera vez.

—¡Nenúfares! —le contestó inmediatamente Unamuno—. Eso que saca usted siempre en sus poemas.

Esta anécdota, que bien pudiera ser inventada, se la saqué a relucir una vez a un antiguo amigo mío, al que había dejado de ver durante muchos años y que andaba a la sazón totalmente inmerso en estudios de lingüística generativa. Yo había oído hablar bastante de esta novedosa asignatura, que empezó a introducirse en el mercado editorial español por los años sesenta unida al nombre del sumo pontífice de la misma, un tal Chomsky, pero su contenido era un enigma para mí, y también me intrigaba —como me ocurre ante cualquier fenómeno de los que toman entre nosotros un auge fulminante— desvelar los motivos que hubieran podido contribuir a ponerla tan de moda de la noche a la mañana. Así que la visita de mi amigo, asiduo contertulio de mi casa años atrás, cuando se dedicaba a estudios muy diferentes, aparte del gozo del reencuentro, me brindaba la ocasión pintiparada para recabar de su entusiasmo algún cuento coloreado y sustancioso sobre aquel tema, que de momento no pasaba de ser para mí una de esas nociones emborronadas y carentes de narración que vamos almacenando como trastos inservibles en el desván cada día más atiborrado de nuestra presunta cultura general.

A instancias mías, fuimos a dar un paseo por la Casa de Campo, porque hacía una tarde muy hermosa y mi amigo se había estado quejando de su encerramiento y de su esclavitud a la agenda y al reloj. Era tan copiosa la bibliografía que le quedaba por consultar para llegar a convertirse en un lingüista generativo digno de ser tenido en consideración que ni tenía tiempo de charlar con los amigos ni disfrutaba de la naturaleza, dos de sus antiguas aficiones más arraigadas.

—Pues, mira, esta tarde —le dije yo— no mires el reloj. Quien dice «el tiempo es oro» lo convierte en calderilla.

Durante bastante rato, su actitud siguió poniendo barreras para que se desarrollara una tertulia fluida y me pareció adivinar que su tensión, a pesar de todo, se derivaba de la incapacidad para habitar sin reservas el tiempo de aquella tarde y de su falta de fe en que pudiera darle algún fruto provechoso para enriquecer su acerbo de lingüista. Me dijo que la lluvia de conferencias y de trabajos aparecidos en revistas especializadas sobre aquella disciplina nueva era tan agobiante que para ponerse al tanto de todos ellos no bastaba con

toda una vida. Yo, a pesar de lo abrumador del panorama, no cejaba en mi empeño de convencerle de que no estaba perdiendo el tiempo conmigo y, sin dejar de escucharle ni mucho menos haber decidido cambiar de tema, intentaba alguna maniobra ingeniosa para hacer desaguar hacia el cauce narrativo aquella abundancia de datos y de nombres.

—Pero, bueno, ¿y cómo te dio por meterte en eso?

No se acordaba bien, ni consideraba que eso tuviera gran importancia. El caso es que ahora le interesaba muchísimo. Yo me impacienté un poco. Estaba en la mejor disposición del mundo para tratar de entender y compartir su interés, pues que no me lo pusiera tan difícil, o nos volvíamos cada cual a nuestra casa a consolarnos con el sucedáneo de los libros respectivos. Ya que era incapaz de contarme cómo y en qué circunstancias se había producido el flechazo con aquella nueva amada, que es uno de los más tradicionales procedimientos para encender el deseo de participación en la historia de amores que se va a contar, por lo menos que no se limitara a decirme que era maravillosa, que se las arreglara como fuera para hacerme ver su rostro; yo quería saber de qué color tenía los ojos, cómo se movía, la clase de gestos y de ardidés que usaba para haber logrado encandilarlo y apresararlo en sus redes de forma tan exclusiva. No podía fiarme sólo de su palabra, porque siempre había sido muy enamoradizo. Y aquí le recordé la cantidad de novias que en diferentes ocasiones había traído a la cocina de casa para que yo les diera el visto bueno.

Esa mención al pasado, unida a la metáfora mediante la cual yo había convertido a la lingüística generativa en una novia de carne y hueso, le hizo sonreír y encontrarse a gusto, recordar que no estaba hablando con un interlocutor impersonal recién conocido en un congreso y ansioso de coleccionar datos nuevos que lo mismo podía aportarle él que otra persona cualquiera. Comprendió que yo me interesaba realmente por su pasión. Y a partir de entonces, nuestra conversación empezó a hacerse más distendida.

Cuando ya estaba cayendo la tarde, logré enterarme, por fin, de que la lingüística generativa no tiene por objeto estudiar el lenguaje ya construido y elaborado, sino investigar de qué manera surge en el hablante, los mecanismos mediante los cuales éste lo elabora espontáneamente, se llama generativa por eso, porque trata de beber en las fuentes mismas donde el lenguaje se engendra, o sea, en la boca y la circunstancia vivas de cada hablante.

—¡Anda, pues para ese viaje no había menester alforjas! —le dije yo—. Eso es lo mismo a lo que yo me dedico sin tantos títulos ni especializaciones. Eso es el cuento de nunca acabar.

Me puse a hablarle de este libro, al que ya le andaba dando vueltas por entonces, entusiasmada de haber descubierto que estábamos enamorados de lo mismo y encima con la ventaja de no poder llegar a ser nunca rivales, porque yo sombra poca le iba a hacer. Al comenzar la tarde, me había preguntado también él por mis proyectos y dedicación actual, pero a causa de mi rechazo a los letreros, ninguno de los dos habíamos caído en la cuenta de andar detrás de lo mismo. Traté de hacerle ver la contradicción que existía entre el afán por entender cómo surge la palabra humana y el hecho de ir a buscar ese nacimiento no a su cuna verdadera, que es el gesto, el titubeo y la expresión de un

rostro humano, sino a los libros y a los papeles. Le conté también otras muchas cosas que iban viniendo a cuento, al calor del afectuoso interés que por primera vez veía pintado en su rostro y que me devolvía al amigo perdido cuya conversación había echado de menos muchas veces. Había dejado de tener prisa y de preocuparse por la hora y, mientras me escuchaba o me interrumpía, miraba con evidente relajo las luces del ocaso que, por entre los árboles, nimbaban de color malva los lejanos edificios de Madrid. El asunto de la lingüística generativa había dado pie para engendrar, como está mandado, otros relatos orales que, acudiendo a su convocatoria, nacían en aquella circunstancia irrepetible y se enganchaban en mi boca como cerezas que tiran unas de otras aun cuando sólo se haya querido sacar una.

—¡Pero tú hablas muy bien! —exclamó él en un determinado momento, con una expresión de sorpresa que me hizo recordar al Amado Nervo de la anécdota.

Yo me eché a reír a carcajadas. No tanto halagada por el piropo «generativo» que saltaba de labios del lingüista a los oídos de la impenitente charlatana que se dispara en cuanto tiene ocasión, como por lo absurdo que me resultaba su descubrimiento repentino. Nos conocemos desde el año cuarenta y nueve, y yo siempre he hablado de la misma manera, no sé si mal o bien, pero desde luego sin atenerme a ninguna falsilla, ni saber nada de Chomsky.

—¡Nenúfares! —le dije—. Eso que saca usted siempre en sus poemas.

La mayor parte de los «intelectuales» —palabreja a la que, dicho sea de paso, tengo una gran antipatía— plagan sus discursos de nenúfares. En nenúfares se convierten, pongo por ejemplo, la libertad, la condición de la mujer o la justicia social para quien al mismo tiempo que elabora peroratas más o menos brillantes sobre dichos asuntos, no se entera de que está tiranizando a los demás, es incapaz de hacer un esfuerzo para hacerle la vida agradable a la mujer concreta que tiene a su lado o no ve en la miseria y necesidad de los seres con cara y ojos de su más próximo entorno sino una inoportuna interrupción que obstaculiza su carrera magistral de redentor del género humano. Nenúfares son todas las abstracciones en letra mayúscula que tanto impresionan lanzadas desde el Parlamento, la cátedra, la televisión o la letra impresa, pero que a nadie le cuentan nada que pueda traer al recuerdo para sentirse confortado en el callejón sin salida de sus noches de insomnio, nenúfares los pretextos en nombre de los cuales se emprende una guerra para redimir a una humanidad cuyos miembros no se vacila en dejar sangrientamente diezmados; nenúfares la paz, la dignidad, la comunicación y el amor; nenúfares muertos, sapos disecados sobre el manto de tan solemnes predicadores.

13. Lugar a dudas

Cuando alguien se pone a contar una historia que no le atañe directamente, pero en la que se supone que ha participado como testigo, se da por sentado que en algún momento va a aportar, aunque sea de pasada, el dato que garantice su implicación más o menos lateral en ella. Si ese momento se hace esperar demasiado, el oyente tenderá a interrumpir al presunto narrador, exigiéndole alguna prueba que lo acredite como tal y no como mero vehículo de una noticia apócrifa.

(Aquí, como en tantos casos, la mayor impaciencia de los niños para recabar esa garantía, es índice de la mayor pureza de su curiosidad, no enturbiada todavía por las componendas sociales que nos llevan en la edad adulta a aceptar gato por liebre, aun a sabiendas de que el maullido de todos esos gatos escuálidos, albergados por pura desidia en los cuartos trasteros de nuestra memoria, llegará a hacerse tan inquietante al cabo del tiempo como para revelarnos bien a las claras nuestro progresivo pacto con la mentira.)

Si estamos hablando de un incendio, el oyente querrá saber si lo vimos desde la ventana, nos pilló en la misma calle en que se producía o —en caso de que el testimonio sea más indirecto— lo que estábamos haciendo cuando llegó el conturbado mensajero que lo había presenciado, la cara que traía, las palabras que dijo y cuál fue nuestra reacción al enterarnos. No tendrá nunca por ociosas esas ramificaciones, si están incorporadas con la gracia y armonía cabales para enriquecer narrativamente el tema al que sirven. Es como si solamente después de navegar por esos afluentes que nutren la corriente del río principal, el oyente lograra disfrutar del viaje por éste y del paisaje que ofrecen sus orillas; como si sólo entonces fuera capaz de escuchar la campanilla de alarma del coche rojo que se iba abriendo paso entre la muchedumbre sobrecogida y ver de verdad el destello que despedía el casco de los bomberos y el fulgor de las llamas trepando por la fachada del edificio, haciendo presa en las vigas interiores y provocando el pánico de los vecinos que se asomaban a los balcones pidiendo socorro.

Ante la frecuencia de preguntas tales como: «¿Pero tú de eso cómo te enteraste?», «¿estabas allí?» o «¿quién te lo ha contado?», he llegado a sacar en consecuencia que el momento en que el narrador empieza a estar involucrado en la historia que cuenta se considera —y con razón— como el más delicado y clave de las buenas narraciones.

Empachado de tantas noticias como le llueven a diario por los canales imprecisos de la prensa, la radio y la televisión, al receptor de historias se le han embotado sus dotes de asombro, y lo que ansía es buscar el bulto de una crónica viva y directa que le permita asomarse a lo contado desde una barandilla menos irreal, aunque esté algo incómodo, tenga que empinarse por entre las demás cabezas y sólo consiga ver retazos del espectáculo. Frente a la avalancha vertiginosa de noticias con que le bombardean los

medios de comunicación actuales, el individuo ha ido perdiendo su capacidad de participación, de referencia y de discernimiento. No sabe dónde está colocado él con relación a las catástrofes y mutaciones de ese mundo ingente que escapa al control de su mirada, se siente acosado por la sorda e implacable amenaza de su tamborileo, girando indefenso en un torbellino que le arrastra sin que sepa hacia dónde, insignificante partícula que ha perdido sus puntos cardinales.

Los grandes titulares de los periódicos le informan de sucesos mucho más escalofrantes que pueda serlo el incendio presenciado por su amigo, pero le dejan una huella de zozobra acerca de dónde y cómo dar asilo a esa noticia, a la que presta una automática pero insatisfactoria credibilidad. No quiere decir esto que el lector de un periódico, cuando se encuentra a alguien y le dice: «¿sabes que ayer hubo cien muertos en El Salvador?», esté poniendo en duda la exactitud de esa cifra suministrada por un teletipo de la agencia Efe, sino que tal vez lo que ocurra sea lo contrario: que al imponérsele irremisiblemente como veraz, excluye su posible colaboración en el esclarecimiento de un suceso que no deja lugar a dudas. Puede pensar, a lo sumo, «sabe Dios si será verdad», pero el lugar a dudas, es decir, su lugar como protagonista de la duda, sólo podría encontrarlo de una forma activa y no estéril si le dejaran sentarse frente a ese teletipo que ha traído la noticia y pudiera dotarlo de ojos y de rostro, como al amigo que le está contando que acaba de presenciar un incendio en la calle. Lo que más le agradecemos a la narración de un amigo (o de un escritor que nos trate amistosamente) es precisamente ese margen que nos concede para decidir por nosotros mismos si le creemos o no, credibilidad que no viene determinada por la verdad objetiva de los hechos tanto como por su talento para hacénnoslos sentir como verdaderos.

La primera diferencia entre una noticia y una narración estriba, pues, en las preguntas que nos permite hacer sobre la existencia y la situación de quien nos las transmite. Al buen narrador podemos no llegar a necesitar siquiera formularle esas preguntas (ni aun «in mente»), porque él mismo las adivina y las va dejando satisfechas a medida que avanza en el relato que nos ofrece. No en vano el narrador es «narus» —el que sabe—, por contraposición a «ignarus» —el que no sabe—. Y los más expertos y sobresalientes en el arte de narrar lo primero que saben es que tienen que invitar a otro a embarcarse en la historia que le cuentan, que su éxito está en lograr hacerla creíble. Y de sobra se las ingenian, sin que nadie tenga que pedirles nada, para ir entrelazando lo que saben con la forma que han tenido de saberlo, es decir, para dar referencia de las coordenadas dentro de las cuales vino a incorporarse a su experiencia personal aquello que en principio se les presentó como casual accidente o espectáculo.

Este prurito por dar mayor relieve a una historia contando cómo se produjo el encuentro con ella late también en el fondo de algunos ardidés usados comúnmente por el escritor con el fin de hacer más apasionante su relato. Yo le llamo a esto «dosificación de la credibilidad», y creo que con ella se sale al paso —como en la narración oral— a todos los posibles «¿y usted cómo lo supo?», que se le ocurra formular al reticente lector. El novelista se siente obligado a dar explicaciones de su ubicuidad, que puede resultar empachosa e inaceptable, tiene que insinuar hábilmente, aunque sea entre líneas,

las normas del juego que propone. Sabe que se trata de un juego que sólo podrá divertir a otro si, disimulando sus dotes de omnipresencia, deja un margen para la participación ajena en esa ficción. Y así se despliega dentro del relato en sucesivos personajes a los que manda que le justifiquen, va delegando en ellos, dejándolos hablar para que cada cual aporte su testimonio de cómo intervino en el asunto que se va a presentar como materia de narración. Generalmente se trata de personajes secundarios que, una vez cumplida su misión de emisarios de la credibilidad, desaparecen de las páginas del libro. Uno se ha encontrado en una librería de viejo cierto fajo de papeles atados que van a despertarle el afán por completar la historia fragmentaria que contienen y por embarcarse hacia lejanas tierras para esclarecerla, otro es el viajero que aporte noticias intrigantes acerca de la mujer vestida de luto que aparecerá en el capítulo siguiente, otro el notario que abre un testamento plagado de intenciones y parentescos enigmáticos, otro la vieja señora encargada de escribir una carta donde va a desmentirse todo cuanto hasta ese momento se tenía por cierto. Entre unos y otros impiden que la verdad de los hechos se imponga como un muro granítico, le ponen cebo a la duda del lector, le permiten disfrutar de su derecho a la duda, de su «lugar a dudas», le dan entrada en el acertijo de esa historia a la que van asomándole poco a poco por las rendijas de sus versiones complementarias todos los que a ella se asomaron. Y cuando el lector, progresivamente embaucado, llega a olvidar que el novelista se esconde detrás de esos comparsas y los dirige, cuando el «yo me enteré así» del desconocido que acaba de aparecer en el capítulo siete le suena tan convincente como esa misma frase en labios del amigo que vio un incendio, el objetivo de la ficción estará cumplido.

Otra de las diferencias fundamentales entre la noticia y la narración radica en su mayor o menor aptitud para ser repetida sin que pierda por ello su esencia. Si compramos el periódico de la tarde después de haber leído el de por la mañana, las novedades de tratamiento aplicadas por éste a cualquier suceso del que ya nos hubiera informado el primero suelen ser tan inconsistentes, tan reducidas a lo sintáctico, que nunca alcanzarán a convencernos de que nos están contando algo distinto. «Bueno, sí, eso ya lo sabía: lo de El Salvador.» Y pasaremos la vista apresurada por el texto, que solamente ofrecerá interés si añade a la noticia en sí alguna repercusión o eco de la misma, transcritos a su vez en el mismo lenguaje expeditivo y anodino que ha congelado la noticia. «Tal ministro manifiesta su repulsa por los hechos», «tal Jefe de Estado los considera lesivos de los derechos humanos», «tal personalidad eclesiástica exhorta a la paz», comentarios-noticia que nunca nos harán llegar la consternación o indignación reales –si las hubo– de quien los transmitía ante el micrófono. El único intrínquilis de la noticia se reduce a darla antes de que otro la dé, y si es posible, pagando lo que sea, a impedir que otro la dé.

Éste es el móvil que lleva a algunos semanarios poderosos a pagar a precios elevadísimos los llamados «reportajes en exclusiva». En buena lógica narrativa, uno se inclinaría a pensar que esta adjetivación de exclusividad pudiera referirse a la forma peculiar en que había sido elaborado el reportaje, tan inédita que «excluyese» por sí misma la posibilidad de ser copiado por nadie. Pero la índole del texto suele dar un mentís a esta suposición, y una vez concluida la lectura se nos cae la venda de los ojos,

al pasarlos por esas tres palabras estampadas al pie en letra más pequeña y que nos dan la clave de toda la tramoya: «Prohibida su reproducción». ¡Ah, vamos!, ¿conque era eso? ¿Conque la imposibilidad de ser reproducido y propagado, su condición de «exclusivo», no era inherente al texto? Así se explica que no haya tenido la fuerza de inventar nada. Si la hubiera tenido, si nos hubiera hecho el regalo de convertir la noticia en narración, se habría notado en seguida que nadie iba a poder copiarlo, que era único, por haber logrado contar las cosas de esa manera y no de otra, él mismo lo gritaría desde dentro. La versión exclusiva se impondría sin necesidad de la advertencia consignada en esas tres palabras del final. Pero cuando una noticia no ha rebasado sus límites de tal, ¿quién va a poder –como no sea una prohibición respaldada por la ley– impedir que se reproduzca, se propale y ruede como la falsa moneda, si ésta es precisamente su condición, la de prestarse a ser del dominio público? Ante ningún entendido en la materia logrará hacer pasar por auténtico título de nobleza de sangre ese remoquete de «exclusividad» con el que ha pretendido adornarse, aunque lo haya pagado a peso de oro.

Pero, en cambio, ningún plagio literario, por descarado que sea, afecta ni mucho ni poco a la calidad del texto plagiado, sino que pone aún más de relieve su condición de implagiable. Ni tampoco la narración resultante del plagio deja de rebasar en algún momento su pretensión mimética ni de dar origen a algún hallazgo expresivo desvinculado del asunto o estilo que la inspiró. Es más, muchas veces estos hallazgos literarios totalmente «exclusivos» de la copia vienen determinados precisamente por los rodeos y artificios que se ve obligado a inventar el copista para disimular su fuente de inspiración. Nunca cuenta lo mismo la novela plagiada que aquella otra nacida a sus expensas. Igual ocurre cuando contamos algo que nos contaron: siempre sale otra historia, aunque sólo sea porque estamos introduciendo la historia de cómo nosotros la recibimos.

Noticia es todo lo que se puede resumir fácilmente sin grave deterioro de su contenido; narración, lo que, para ser resumido, requiere por parte de quien acomete tal empeño una dosis no despreciable de talento narrativo. Tolstoi dijo en una ocasión que si tuviera que resumir el argumento de *Ana Karenina*, se vería obligado a escribir otra novela. De la misma manera, siempre que intentamos hacer para otro el resumen eficaz de algo que nos contó un brillante narrador oral, si comprobamos nuestro fallo en el intento de encandilar a aquél como éste nos encandiló a nosotros, solemos contestar a su comentario de que no le ve la gracia a esa historia diciendo: «Bueno, es que tenías que habérselo oído contar a él»; situación inimaginable cuando se trata de transmitir sucintamente el más exclusivo de los reportajes aparecidos en un periódico. En este caso, lo más que podrá objetarnos nuestro interlocutor es que está harto de que le cuenten catástrofes o chismes políticos, o que no le interesa la vida privada de Carolina de Mónaco. Pero no pondrá ni lejanamente en entredicho nuestras dotes de narrador, porque no estaban en juego.

El narrador, para ser tomado como tal, tiene que estar dando a entender con su mera existencia, con su latido para quien le escucha, que la versión que da de los hechos no es

repetible, sino única, inseparablemente vinculada, por una parte, a la circunstancia concreta que ha provocado en él el deseo de ponerse a contar, y por otra, al momento en que esos hechos incidieron en su campo narrativo, es decir, a cómo él se los anexionó. El argumento de la historia en cuestión puede ser ya conocido por otros, incluso por este interlocutor que lo escucha ahora, pero cambia al cambiar el lugar desde el que fue mirada y conocida, de la misma manera que se vuelve otro un paisaje según que sea contemplado desde el llano o desde los diferentes picos de las montañas que lo circundan, y distinto también al alba que al ocaso, bajo la lluvia que bajo el sol o la nieve.

Un ejemplo muy significativo de lo que vengo diciendo lo proporcionan algunos episodios nacionales de índole lo bastante sorprendente como para que su sacudida deje una marca personal en cada uno de los individuos de la comunidad afectada por aquel trastorno. Cada vez que irrumpe uno de estos acontecimientos, no hay un solo vecino de la ciudad o nación donde se produjeron que no se sienta elevado al rango de narrador-testigo, caracterizado por la certeza de que su testimonio es excepcional.

En los días que siguieron al asalto del Congreso de los Diputados, por un puñado de guardias civiles, el 23 de febrero de 1981, la excitación manifiesta en todos los ciudadanos españoles, creo que podría ser explicada tanto o más que por la envergadura del hecho en sí y sus posibles repercusiones políticas, por el pie que daba a esgrimir versiones particulares del hecho, a protagonizarlo cada cual desde un rincón y atalaya diferente, porque nos autorizaba a todos los españoles a contarlo a nuestra manera. Pude observar en aquellos días que antes de dar una opinión acerca de lo ocurrido, casi todos los conocidos con los que me encontraba se apresuraban a ofrecer datos de su circunstancia particular de esa tarde, de cómo lo supieron y por quién y en qué sitio y a qué hora; todos nos demorábamos con complacencia y orgullo en narrar los detalles de esa situación, como exhibiendo un aval de garantía para entrar por una puerta privada en el recinto público de aquella historia. Una historia que a todos afectaba, sí, de acuerdo, eso ya lo decían los periódicos, pero no porque lo dijeran los periódicos, sino porque nuestro 23 de febrero particular no venía ni podía venir en ningún periódico. Partiendo del abundante y extraordinario material de la noticia, y basándose en cómo se produjo el encuentro con ella, se elaboraron en una semana tantas narraciones distintas como españoles registrara el censo.

A uno le pilló en un autobús y describía la cara de susto y el aire de extravío con que una señora suspirona iba murmurando a su lado entrecortadamente: «Tiros en el Congreso... volvemos al 36... ¡ay, Dios mío!... yo me meto en casa... mi hija quería que me quedara allí con ella oyendo la radio... pero yo me vuelvo a casa... cómo voy a dejar solos a mis canarios... tiros en el Congreso... ¿usted adónde va?... vuélvase, por amor de Dios», y contaba también que le dio risa verla tan alterada y que la tomó por una pobre señora mayor víctima de alucinaciones, pero que cuando ella se bajó en O'Donnell repitiendo: «No siga, hágame caso, vuelva a su casa», ya los ojos que miraban la calle a través de la ventanilla no estaban aletargados como de costumbre, sino a la expectativa de algún indicio de tumulto, alertados por ese raro sobresalto que acompaña a la sospecha de ir a toparse con algo terrible; contaba también que, pasada Cibeles, empezó

a detectar una incipiente alteración en el gesto y el paso de los transeúntes, cómo se apeó en el cruce de Alcalá con la Gran Vía y enfiló a paso vivo las callecitas laterales que llevan al Ateneo de Madrid, su meta aquella tarde («Porque fíjate qué casualidad, precisamente esa tarde ponían en el Ateneo *Morena Clara*, una película que no había vuelto a ver desde la infancia, y poco antes de encontrarme con la señora de los canarios, mientras esperaba el autobús había estado yo canturreando, te lo juro: «Entró un civil con bigotes / Jesús qué miedo, chavó, / se echó el fusil a la cara / y de esta manera habló», y acordándome de lo bien que lo cantaba Imperio Argentina coreada por Miguel Ligerio, cuando huían de los civiles, porque eran gitanos, ¿sabes?, y andaban por los pueblos robando gallinas, perseguidos por los guardias civiles, ya ves tú, con su tricornio, igualitos a los que en aquel mismo momento se habían metido a tiros en el Congreso, y yo iba al cine a verlos, no me digas que no son cosas, todavía guardo el programa para quien no se lo quiera creer, 23 de febrero, *Morena Clara*...); y la narración tomaba un ritmo cada vez más dramático al entrar en la descripción de cómo por allí, por aquellas callecitas vecinas al Ateneo y también al propio Congreso de los Diputados donde se estaban desarrollando los hechos, ya resultaba imposible no prestar credibilidad a la noticia entrecortada de la señora que se había ido a hacer compañía a sus canarios, porque el narrador –automáticamente convertido en tal– se encontraba metido en el escenario mismo de esa historia en la que no quiso creer y veía con sus propios ojos a la gente corriendo, empujándose, metiéndose en los portales, y él también echaba a correr: oía gritos por todas partes y hasta le pareció que algún tiro, mientras pensaba vertiginosamente cómo llegar a salvo a la plaza de Santa Ana y que por qué no le habría hecho caso a la señora de los canarios.

Y la aparición del miedo, del miedo palpable que se materializa en esa contracción del estómago y que nada tiene que ver con el miedo abstracto que nos inyectan los periódicos al amenazarnos con la bomba atómica, aquel miedo personal que no puede dejar lugar a dudas era ya la más irrefutable prueba de protagonismo para el narrador a quien los latidos de su corazón, mientras desaguaba hacia la plaza de Santa Ana en zigzag ciego y acelerado, le estaban avisando de su participación directa como testigo de la historia de España.

14. Don Nicanor tocando el tambor

En Salamanca, cuando llegaban las ferias de septiembre, aparecía indefectiblemente en el arco de la Plaza Mayor que da a la calle de Toro, el vendedor de los donnicanores, una de las más vivas fascinaciones de mi infancia.

Colgada del cuello mediante una correa, llevaba una bandeja grande de madera con reborde, y sobre ella se alineaba su uniforme y multicolor mercancía, que vendía a veinticinco céntimos la pieza. Se trataba de unos toscos muñequitos de tela y alambre con cara de garbanzo pepón, un pito adosado a la espalda y delante un tambor. Estaban huecos, y por el borde inferior de ese hueco, que dejaban disimulado los faldellines de tarlatana rosa, azul o amarilla, asomaba un hilito conectado con los brazos de alambre y que, al ser accionado con la mano, los obligaba a repiquetear contra el tamborcillo delantero, armonizándose este tamborileo con los acordes del pito por el cual se soplaban simultáneamente para conseguir un conato más o menos logrado de melodía.

El hombrecito de los donnicanores era un verdadero artista, y pronto me di cuenta de que aquel arte suyo –que a primera vista se diría tan fácil de imitar– no podía adquirirse por veinticinco céntimos. Había que colaborar con la marioneta para hacerla vivir.

–¡Don Nicanor tocando el tambor! –voceaba de vez en cuando, quitándose el silbato de la boca y haciendo una pausa en su exhibición para pregonar la mercancía–. ¡A elegir! ¡A real la pieza! ¡Para el nene y para la nena!

Nos parábamos a mirarlo y en seguida reanudaba su concierto. De entre aquellos muñecos, todos iguales, había escogido uno que tocaba con destreza y desenvoltura, para animar al transeúnte a la compra de otro cualquiera de los que permanecían mudos sobre la bandeja, dotados –era de suponer– de idénticas posibilidades musicales. La calle se llenaba de fiesta y alegría con los retazos de coplas de actualidad que salían enredadas, como serpentinas de colores, de la boca y las manos de aquel hombre pequeñito con boina. Pichi es el chulo que castiga, la caravana con sus cantos y risas, mi jaca galopa y corta el viento, solamente una vez, cosacos de Kazán, angelitos negros, ay Mari Cruz, Mari Cruz, maravilla de mujer. Las dos perras gordas y la perra chica que llevábamos preparadas empezaban a sudarnos en la mano.

–¿Me da usted un donnicanor?

–¿De qué color lo quiere?

Los ojos planeaban indecisos sobre aquel ejército de rostros rubicundos e inertes, rematados por una especie de extraño turbante.

–Ese verde. ¿Lo puedo probar?

–Claro, guapa. Toma. Pero te advierto que todos son iguales –decía mientras se guardaba la calderilla.

La prueba era siempre descorazonadora. El «toc toc» de los bracitos de alambre, cuando tirábamos de la cuerda, no se acoplaba en absoluto con el pitido sincopado y estridente que arrancaban nuestros labios al soplar.

—Está desafinado.

—¿Desafinado? No sé. Coge otro.

Bajo la mirada condescendiente, irónica y superior del maestro, acostumbrado a ser testigo de tantos fracasos semejantes, íbamos seleccionando, con progresiva falta de convicción, un donnicanor azul, otro rosa, otro malva, daba igual: «toc toc» y «piiii», ruidos que se disparaban cada uno por su lado. Volvíamos a probar con el que habíamos cogido al principio.

—Ninguno suena como el de usted.

El final solía ser siempre el mismo. El hombre de la boina, en un rasgo de suprema generosidad y elegancia, se quitaba de la boca el donnicanor que él estaba tocando, le limpiaba la saliva con un trapito «ad hoc» que llevaba colgado de un clavo en el borde de la bandeja y nos lo alargaba. Le mirábamos con ojos incrédulos, un poco agobiados de la gran responsabilidad.

—¿Me da el suyo?

—Claro —contestaba con naturalidad—. ¿Qué más da uno que otro?

Unas veces nos atrevíamos a ensayarlo allí mismo delante de él y otras no, porque esa última prueba era la definitiva y más dura de afrontar. Nada, no había nada que hacer. «Toc toc» y «piiii» por toda respuesta, ya se sabía.

—Es cuestión de cogerle el tranquillo —nos decía él para consolarnos—. Prueba en casa con paciencia y ya verás. Es paciencia lo que hace falta. De tocar se aprende.

Y mientras nos alejábamos rumiando aquella endeble esperanza, ya a nuestras espaldas la calle había vuelto a poblarse de nueva charanga excitante, María de la O, la comparsita, una morena y una rubia hijas del pueblo de Madrid, la Lirio la Lirio tiene. ¡Qué bien le salía! Y se insinuaba una duda inquietante. ¿Estaría tocando con uno de los muñecos que acabábamos de descartar y de dejar por imposible encima de la bandeja?

Una vez en casa, nuestra impaciencia por lograr sin dilación aquellos brillantes resultados evidenciaba nuestro fracaso de forma aún más contundente.

—Verás, mamá, atiende, te voy a tocar Cosacos de Kazán.

Los veinticinco céntimos, que daban para comprar cinco helados de perra chica, no nos los habíamos gastado tanto por divertirnos como por provocar una admiración semejante a la que había despertado en nosotros el vendedor, y resultaba indignante que aquel muñeco, tan dócil en sus manos, se negara a emitir entre las nuestras más que pitidos ramplones y redobles monótonos que a nadie gustaban. Queríamos el resultado fulminante sin molestarnos en investigar cómo se hacía. Y cada vez salía peor.

—¡Ay!, calla, hija. Pues vaya una monserga con el dichoso donnicanor. Todos los años igual. También son ganas de gastar dinero.

—El hombre ha dicho que de tocar se aprende.

—Bueno, él qué va a decir. Con tal de vender.

—No creas. Ha sido muy bueno. Me ha dado el suyo, el mismo que estaba tocando él.

—¡Jesús, qué porquería! Para que te cojas lo que no tienes. Por lo menos, lávalo.

—No, espera, verás, te voy a tocar Cosacos de Kazán, a él le salía muy bien, toc toc, piii...

Nos mandaban callar, se tapaban los oídos, nos pedían por Dios que nos fuéramos a jugar con el donnicanor al pasillo de atrás o al patio. Pero a solas, la posibilidad de destreza se esfumaba, porque sin público desaparecía todo rastro de estímulo.

Y cuando, a los pocos días, entre piezas descabaladas de meccano, libros desencuadrados y juguetes viejos, nos encontrábamos tirado por el suelo del cuarto de jugar a aquel muñeco lacio y con cara de tonto, mirábamos para otro lado esbozando una mueca de despecho. Vaya bobada gastarse un real en eso, total unos cachos de trapo y alambre, tenía razón mamá.

Pero no estábamos tan convencidos de que la tuviera, y el desasosiego persistía gusaneando bajo el desdén. Nos acordábamos de la sonrisa con que el hombre de la gorra nos había aconsejado paciencia, del ademán decidido y sereno con que nos había cedido su propio donnicanor, como quien otorga un margen de confianza. Estoy seguro de que sabrás cómo tratarlo —parecían decir sus ojos—. Precisamente lo más envidiable de aquel vendedor ambulante, lo que seguía haciéndolo resplandecer en nuestro recuerdo bajo la luz que nimba todo lo excepcional, es que hubiera sabido cómo tratar a un modesto ingenio de alambre y de trapo para resucitarlo y transformarlo en máquina de hacer música, que hubiera acertado a sacar tanto partido de tan precario material, a base de entregarse a explorar su mecanismo, que sabe Dios las horas que le habría llevado. Y eso no se compraba con un real ni con cincuenta duros: de aquella solapada convicción venía el gusanillo del disgusto. ¿Qué hacer para conjurarlo?

Influida, como yo lo estaba en ese tiempo, por los cuentos de Antoniorrobes, que ponían un énfasis especial en la vida secreta de los juguetes modestos, escribí una redacción sobre este tema del donnicanor raptado a su dueño verdadero por una niña descuidada, caprichosa e impaciente, que, encima de no haberlo sabido hacer suyo, lo desprecia. Seguramente por eso me acuerdo con tanto detalle de las sensaciones que he descrito, porque inventé una historia basada sobre ellas, donde la niña salía mucho peor parada que el muñequito de brazos de alambre, tan modesto que ni tripas tenía, pero tan terco que se negaba a tocar el tambor más que para su amo. Al final, para ilustrarla, lo cogí del montón de juguetes rotos, lo puse encima de la mesa y empecé a copiarlo con toda atención en el mismo cuaderno donde había escrito el texto, dentro de un recuadro. Eso, en cambio, me divertía hacerlo, lo sabía hacer y ahí ya no necesitaba público para esmerarme. Mi público era el propio donnicanor, a quien iba dedicado el cuento con su ilustración incluida. Quedó muy propio y con los mismos colores. El de aquel año tenía el faldellín amarillo.

Ya que no había aprendido a tocarlo, lo rescataba del montón de los trastos inútiles para convertirlo en héroe de una historia que sólo él podía entender. Era la única forma posible de desagravio, la de la palabra. Y así fue como hicimos las paces. El cuento terminaba con que por las noches, cuando la niña ya estaba dormida, el muñeco, que durante todo el día había mantenido su gesto torvo, se venía él solito a poner junto a su

almohada y empezaba a tocar el tambor para que la niña tuviera sueños dulces y se volviera buena. Un final muy de Antoniorrobles. Copiar a un vendedor ambulante me resultaba imposible, pero copiar a un escritor ya empezaba a saber hacerlo.

Está bien claro que tener un donnicanor sin haber aprendido a tocarlo no vale absolutamente de nada. Pero la gente no lo sabe y está dispuesta a pagar lo que le pidan por arrancar de las manos ajenas ese muñequito tan prodigioso en poder de quien lo entiende como reacio a conceder sus favores de buenas a primeras.

En medio del tráfico, la confusión y el desasosiego que destila, a modo de mercurio movedizo, la vida actual, nos encontramos a diario con personas ansiosas de experiencias postizas por las que atraviesan como gato por brasas, sin molestarse en probar si están cortadas a su medida o no, y que inmediatamente arrinconan para sustituirlas por otras nuevas, tachándolas de viejas mucho antes de dejarlas llegar ni siquiera a la pubertad.

Viajan a lugares exóticos, se compran libros cuyo contenido les ha sonado en labios de un amigo tan fascinante como la musiquilla del donnicanor y tienden a engrosar sin tregua la lista de apellidos y teléfonos que apuntan en su agenda, el número de casas de gente conocida donde han entrado, de cócteles que han dado en la suya, de seres del sexo contrario con los que han establecido alguna fugaz y casi siempre defraudante relación erótica. Pero, víctimas de su incapacidad para hacer suyo aquello que sólo epidérmicamente han llegado a rozar, de establecer vínculos profundos y originales con ello, no consiguen sorprender a nadie y languidecen sin narraciones que exhibir.

Ya dije en otro sitio –no me acuerdo en cuál– que lo que más anhela el hombre es ser portador de narración. Pero las narraciones hay que incubarlas, sea cual sea su argumento, dejarlas posar. La equivocación estriba precisamente en creer que unos argumentos son en sí mismos mejores que otros para embellecer al sujeto que se limita a ponérselos encima como un traje de alta costura. Existe una tendencia lamentable a confundir los argumentos con las esencias y a considerar que es más fácil alucinar al auditorio hablando de que se ha ido a la India o se ha conocido a Jean Paul Sartre que comentando lo que se ha visto y pensado en el trayecto de la Puerta de Alcalá a la del Sol o los incidentes de una conversación con el verdulero.

Tan extraordinario puede ser un relato de Stevenson sobre los mares del Sur como un cuadro de Vermeer de Delft, quien no necesitó salir de esta pequeña ciudad –unida para siempre a su nombre– para transmitirnos la luz que entraba por sus ventanas y que su pincel acertó a rescatar para siempre. Stevenson incorporó a su cotidianeidad lo excepcional y Vermeer supo convertir en excepcional lo cotidiano, dos aspectos no tan opuestos como pudiera pensarse de una misma y acendrada voluntad de hacer perdurable mediante el arte lo que de verdad ha entrado por los ojos y ha calado hasta el corazón.

Pero ante la narración vacía de estos coleccionistas de experiencias trepidantes, acumuladas con el único propósito de comprar adornos para hacer resaltar la propia figura, no cabe más respuesta que la del hastío y el desinterés. Les ha salido el tiro por la culata y no entienden por qué. Pero lo notan. Notan que cuando desgranán la enumeración de ese arsenal compulsivamente renovado, el oyente está más atento a

disimular su bostezo o sus miradas furtivas al reloj que a las desdibujadas peripecias de un relato a través del cual sólo recibe nombres propios que lo mismo podría encontrar en un mapa, en el escaparate de una librería o en una reseña de notas de sociedad. Nombres en crudo, al peso, que sin haber sido sometidos a una elaboración adecuada y experta dentro del relato, nada relatan ni consiguen emitir, sino una estridencia de sonos aislados y desacordes: «toc toc» y «piiii».

15. La paja en el ojo ajeno

Las narraciones que más nos interesan son aquellas en las que hemos intervenido como espectador o como protagonista, pero son también las que más deformamos, porque satisfacen como ninguna nuestro latente prurito de ficción. (Y aquí se aplica el término «ficción» en su doble sentido de engaño y de acomodo a patrones literarios, pues no en vano la novela es el género por excelencia de la ficción.) La deformación que imprimimos a lo que vimos o nos pasó para que adquiriera tintes de novela es casi siempre inconsciente y ya empieza a producirse cuando nos contamos a nosotros mismos esa historia que deseamos revivir para espejarnos en ella, durante la etapa de elaboración solitaria que precede a la versión oral, etapa de duración imprecisa y de cauce subterráneo, a lo largo de la cual el argumento real de que habíamos partido se somete a un proceso de rectificaciones y adornos divergentes.

Así, al engarzar posteriormente una serie de secuencias aisladas y referirlas unas a otras, vamos amañando la novela de nuestra vida, magnificando lo que vimos, desmesurando lo que gozamos y padecemos y, sobre todo, corriendo un velo de purpurina por delante de lo que resultó demasiado desagradable o evidenció nuestros fallos, secretamente alimentados por el mismo afán de coherencia ficticia que lleva al novelista a descartar de su relato todos los elementos que puedan entorpecer la caracterización y justificación de su personaje, y a seleccionar en cambio cuantos contribuyan a explicarlo de forma satisfactoria.

A esta elaboración partidista del rompecabezas de nuestra vida, donde las piezas se suelen hacer casar a la fuerza para que nuestra imagen no quede despedazada, es a lo que he llamado en diversos lugares de mis apuntes «narración egocéntrica», y de ese reducto partimos siempre para establecer una relación con los demás, que a su vez nos consideran y nos abordan desde las trincheras de un reducto igualmente estructurado.

De las narraciones de los demás podemos desconfiar, pensar que nos van a meter en atolladeros, a engañarnos, a llevarnos donde no queremos ir; pero acerca del alcance de la nuestra rara vez se nos ocurre reflexionar. El mero hecho de elaborarla segrega una anestesia que nos incapacita para poner en tela de juicio su veracidad. Es la única tabla de salvación a que nos agarramos ciegamente para hacer frente a un mundo caótico y alborotado por constantes mutaciones. La desintegración más peligrosa del individuo se inicia con las grietas en su narración egocéntrica, es decir, cuando una serie de circunstancias demasiado descarnadas le obligan a sospechar que no sólo el mundo, sino también esa frágil tabla de salvación, de cuya solidez nunca se atrevió a dudar, se asienta sobre arenas movedizas.

Muchas veces, cuando pasamos revista a los acontecimientos que jalonan nuestra

historia particular y nos comparamos con aquel adolescente fuerte y alegre o incauto y desvalido cuyos ojos nos interrogan desde las fotografías del álbum familiar y que asoma nimbado de inocencia en los comienzos del sendero que nos disponíamos a recorrer, el cambio de imagen resultante de esta revisión lo apuntamos indefectiblemente a la lista de agravios inferidos por ese mundo de versiones encontradas, ingratas y tornadizas, de cuya mudanza consideramos exenta a la nuestra.

Reconocer que uno ha cambiado, e incluso que ahora es peor que antes, no sólo no deteriora la narración egocéntrica, sino que puede aportar elementos de narcisismo que la hagan más heroica, siempre que el cambio padecido se atribuya a la narración con que los demás nos embaucaron y cuya falacia provocó nuestros resabios.

«Desde que tuve aquel desengaño con Fulano, me he vuelto receloso, o me he endurecido, o me he dado a la bebida», es una frase lícita y frecuente por parte de quien incluso puede llegar a creer que con la confesión de estos defectos se redime de una posible corrección de ellos, al declararse juguete de la fatalidad. Otra tergiversación muy habitual en el narrador egocéntrico es la que viene a plasmarse en frases como: «Aquello me pasó por tonto, porque me engallaron como a un chino, porque me fío demasiado de la gente y no se puede ser así, es que hay que ver cómo es la gente, no aprende uno nunca con la gente».

En este tipo de discursos el término «gente» es presentado por el narrador como un amenazador bloque sin rostro, compuesto por individuos de una raza distinta de la suya, a manera de bandada de cuervos que le asaltan sin piedad, cada uno por un flanco y con su correspondiente mensaje de engaño en el pico, dispuestos a derribarlo y confundirlo, a él que tenía las cosas tan claras, las intenciones de concordia tan limpias de sospecha.

Frente a esta predisposición a reconocer la equivocación y mala fe de las narraciones ajenas, existe una increíble manga ancha para dar por correcta la propia. Pocas veces se confiesa uno a sí mismo: «Aquello me salió mal porque me lo conté mal, porque me ofusqué al seleccionar para mi narración de los hechos solamente los datos que contribuían a dejar indemne mi inocencia, descartando automáticamente los que pudieran arrojarle alguna luz sobre el daño que yo le estaba haciendo a quien a mí me dañaba».

Cuando entramos en contacto con una persona nueva que no nos resulta del todo indiferente, a lo que aspiramos casi siempre es a contar para ella, a que nos acepte y nos aprecie, más que a aceptarla y a apreciarla nosotros. Lo que realmente nos encandila a lo largo de la relación que empieza a tejerse a raíz de ese primer contacto es ir leyendo en las sucesivas actitudes de ese personaje secundario la idea que se va formando de nosotros, provocar su réplica, encauzarla en un determinado sentido, arrancar su asentimiento a nuestro protagonismo. Y cuanto más difícil nos resulte adivinar a través de lo que nos dice la imagen que de nosotros se ha formado –pues puede tratarse de persona distante, hermética, pudorosa o simplemente indiferente–, más excitante resultará la pesquisa y más emocionante la conquista. Al calor del acicate por perseguir nuestro «yo» reflejado en los ojos del otro, desplegamos todo el talento de que somos capaces para inducirle a interesarse por los datos que le vamos aportando dosificadamente y prestarles credibilidad, sobre todo si sospechamos que puede haber

recibido otros de segunda mano, contrarios a la imagen que estamos empeñados en brindarle. Imagen siempre novelesca y heroica, aunque vaya marcada por el estigma de la calamidad, narración decidida a imponerse, a llevar la batuta de cuanto acontezca. Elaboramos, pues, para ese comparsa nuevo de nuestro argumento una versión del mismo que no tiene por qué coincidir con la que hemos ofrecido en otras ocasiones, ya que surge propiciada por los condicionamientos peculiares de una situación diferente. Unas veces puede interesarnos más presentarnos como un ser enérgico; otras, desgraciado; escéptico otras, pero en cualquiera de los casos nunca se nos ocurre dudar de nuestra sinceridad, ni nos paramos a pensar que, al revolver en nuestro baúl de disfraces con vistas a elegir el más adecuado a la narración presente, estamos arrugando y menospreciando los que nos pusimos para salir a escena en funciones anteriores, y –lo que es más grave– olvidando que los espectadores que asistieron a aquellas otras representaciones de nuestra historia viven todavía y andan por ahí.

Vamos sembrando así, sin darnos cuenta de ello, las semillas de nuestra propia destrucción, al dar por absoluta y sin fisuras cada una de las versiones que creamos para distintos oídos de un cuento fragmentario y complicado por naturaleza, cuyos cabos sueltos resulta enojoso atar, porque ello entrañaría un repaso de sus contradicciones. Todos hemos sentido alguna vez una estupefacción mezclada de sobresalto cuando alguien viene a devolvernos retazos trasnochados de nuestra imagen que un día le entregamos por medio de algún relato olvidado con el que ya no estamos de acuerdo. Estos amigos inoportunos que en alguna ocasión han echado su caña de pescador al fondo de las aguas profundas por donde fluye en perpetua mudanza nuestra narración egocéntrica y que nos inquietan cuando sacan a flote un pez fantasma, nos están brindando un servicio muy valioso que hacemos mal en rechazar: el de sugerirnos la aceptación de nuestro caleidoscopio. Con la respuesta airada de «Yo no dije tal cosa, me entenderías mal, eso es mentira», estamos metiéndonos cada vez más en el callejón sin salida de la mentira, convirtiéndonos en un personaje de cartón piedra que se escandaliza de las mudanzas ajenas y las anatematiza por no haber sido capaz de arrostrar con valentía la propia. Personajes infalibles e injustamente comprendidos, como los que guardan estólida fidelidad a su papel de buenos en las novelas de buenos y malos.

Quien sea capaz de remover en esos estratos oscuros de su ser donde se larvan los autoengaños que remiten a la primera edad, y desmontar la falacia y alevosía de esa narración subrepticia que arraigó allí antes de formularse con palabras, comprenderá que ni para uno mismo ni para los demás existe una sola verdad opuesta a la mentira, sino varias verdades en rotación accidental, y que el confrontamiento de ellas no tiene por qué desvelar falsedad; que es más mentira mantener contra viento y marea, aun a costa de desquiciamientos y tergiversaciones interiores, un estandarte de exclusiva propiedad, donde los colores de la verdad única nunca se destiñan.

Gran sabiduría, ciertamente, la del narrador egocéntrico capaz de arriar este estandarte, aunque no sea más que ante sí mismo. Podrá seguir engañando a los demás, pero se habrá librado de la arteriosclerosis que supone fortificarse en la propia mentira. Habrá puesto los cimientos para aceptar la verdad de todo lo caleidoscópico. Y si alguna vez,

saliéndose de su propio argumento, se pone a inventar otros donde no se halle implicado, jamás escribirá una novela de buenos y malos.

16. La confesión sacramental

Tardamos bastante más de lo que calculan los maestros en entender la escritura como búsqueda personal de expresión. El primer aliciente para expresarse por escrito de una manera espontánea surge, precisamente, como rebeldía frente a su mandato. La ruptura con los maestros es condición necesaria para que germine la voluntad real de escribir.

Tanto el profesor como el confesor, como, años más tarde, el psiquiatra o el periodista nos presionan a contarles historias porque su profesión les obliga a ello. Son interlocutores pagados, mediadores de oficio. Hay que haber pasado por el desencanto de comprobar su inautenticidad y falta de interés por el cuento que nos instan a contarles para que sintamos en nuestro interior, como un aldabonazo al margen de la ley, la urgencia de contarle de una manera libre, ajena a criterios impuestos. El prurito de expresión podía existir ya antes, pero no nos fatigaba ni suponía problema. Los preceptores, a fuerza de intentar explotar y dirigir una necesidad inexistente en el niño, son quienes provocan en él, junto con el regodeo de hurtarles ese producto que le reclaman, el deseo de buscar una fórmula personal y secreta para elaborarlo. Hay siempre algo de clandestino en los comienzos de nuestra autonomía narrativa, estallido que suele coincidir con el punto álgido de una carencia oscuramente padecida desde temprana edad: la añoranza por un interlocutor verdadero a quien dedicar nuestras cuitas, impresiones o fantasías. Y también a quien confesarle nuestros pecados.

En la infancia y primera juventud, el recuento de nuestros pecados tiene algo de excitante aventura, suministra elementos muy valiosos para ejercitar una aptitud de selección literaria. Por lo menos a mí, la confesión sacramental me proporcionó el primer pretexto que recuerdo para aventurar una narración elaborada según criterios personales y, sobre todo, a través de la cual me podía proclamar libre y diferente. Porque el mal supone diferencia, transgresión de la norma, libertad. Si había pecado, o si tenía que rebuscar en mi memoria –hubiera pecado o no– un mínimo de argumentos turbadores que justificasen el hecho de ir a arrodillarme frente a las rejillas de aquella garita de madera en cuyo interior se adivinaba el rebullir de una silueta oscura, era que en mis relaciones con el mundo se habían operado determinadas anomalías, lo cual quería decir que mi comportamiento, al desviarse de los cauces prescritos por la norma, aportaba materia de narración excepcional, o sea, novelesca. El pecador no podía contar sus aventuras, por pueriles que éstas fueran, más que en secreto y a un interlocutor que no estuviera implicado en el daño que pudiera derivarse de haberlas emprendido. La desobediencia, la mentira o el desacato en que habíamos incurrido no era algo que se pudiera contar a los padres o a los maestros, porque los vulneraban de preferencia a ellos y más todavía que a ellos mismos a la narración que de nuestra vida se habían hecho y

nos insuflaban. Desde este punto de vista, el pecado cometido ponía en cuestión su autoridad narrativa tanto como la legislativa, ya que aquella narración excepcional dedicada a un nuevo interlocutor sin rostro contrastaba notablemente con la que podríamos llamar narración protectora o familiar: era el primer conato de ataque contra sus normas. Al abrir brecha en ese muro que nos protegía, se estaba traicionando el principio de literalidad de nuestros mayores; a su versión de nuestras vidas se oponía esa que nos atrevíamos a presentar nosotros, el primer esbozo de nuestra «narración egocéntrica». Descubríamos, por primera vez, la excitante levadura de las dobles versiones.

Cuando mis padres contaban, por ejemplo, con orgullo que yo no faltaba jamás a clase —lo cual solía ser cierto—, si aquella tarde había hecho novillos (o «me había fumado una clase», como se decía entonces), el recuerdo del paseo que hubiera dado sola o con una amiga en esa hora libre se cargaba de sentido y era revivido luego con una mezcla de remordimiento y placer. El remordimiento tenía relación con mi pertenencia al ámbito de la narración familiar; el placer pertenecía al telar donde iba bordando mi narración egocéntrica. Un bordado autónomo, inexperto y audaz, hecho de deslumbramientos, de ingenuas rebeldías, de tanteos. Yo era quien escogía el color de los hilos y los combinaba a mi albedrío. Conocía el gusto por la invención a solas y a escondidas, un gusto puramente literario, ahora lo puedo declarar con certeza. Y sobre el telón de fondo de la otra versión consabida que servía de continua e inquietante referencia, iba surgiendo la historia distinta que oscilaba al raso como una hoguera alimentada de palitos, de pecados acarreados con riesgo y delectación, historia secreta que sólo se podía contar en secreto.

Pero la confesión sacramental, a pesar de proporcionar ocasión para que aquel esbozo vacilante tomara cuerpo, resultaba una ceremonia insatisfactoria. Nuestro interlocutor anónimo ofrecía la garantía de su complicidad como confidente. Ni iba a contarle a nadie lo que le contábamos ni, acostumbrado como estaba a escuchar historias mucho más reprobables, iba a juzgar las nuestras con excesivo encono. Pero tampoco le maravillaban. La discreción y benevolencia a que estaba obligado por ley de su ministerio se las cobraba en indiferencia, en aquellos bostezos mal disimulados que provocaban el deslucimiento del relato y el desánimo en el narrador.

Al recordar ahora, al cabo de los años, los buceos que hacía en mi conciencia infantil antes de irme a confesar, me doy cuenta de que tales ejercicios preparatorios estaban presididos, sustancialmente, por el deseo de redimir del tedio y la rutina mi excursión a la iglesia y por mi afán de reclamar una punta de atención para esas historias recónditas que, cuando cruzaba la Plaza de los Bandos en dirección a la parroquia del Carmen, me parecía que llevaba sólo en borrador. Nunca he sido mitómana ni me ha gustado alardear de argumentos en que no me he visto enredada, así que la única novedad e interés de que podía dotar a mi cuento estaba en la preparación de ese borrador, en el «cómo se lo contaré para que no le aburra». Y esto no sólo por afirmarme como protagonista del cuento, sino por consideración hacia el interlocutor. Si había faltado a clase, lo que más me hubiera gustado saber transmitir era el color de las nubes encima del río, la delicia del bocadillo que, al ser comido por la calle, sabía de otra manera o el tono tan gracioso con

que embaucaba a los transeúntes el charlatán que vendía ungüentos en la Plaza del Mercado y al que yo imitaba muy bien; me habría eternizado en estos detalles adyacentes, en el relato dentro del relato. Tanto por justificar y embellecer mi falta como por divertir a aquel confidente sedentario condenado a la penumbra y a alimentarse de historias ajenas, por aliviar de alguna manera su misión. Pero, una vez arrodillada allí, todo, empezando por la postura incómoda y forzada, contribuía a apagar mis propósitos narrativos y me incitaba a un precipitado y soso resumen que más tenía que ver con la noticia que con el cuento. Cuando al final, bajando la cabeza, recibía como pago, no menos soso, aquellas palabras susurradas de la absolución, precedidas por un apresurado y deslavazado consejo, a la rebeldía frente a la norma familiar sucedía un malestar larvado e inconcreto que progresaba a oscuras en mi conciencia y que poco a poco iba tomando también cuerpo de rebeldía: la sensación de no haber hallado eco, de haber estado hablando para nadie. Pero es muy curioso que esta sensación de malestar, en vez de conducirme a un rechazo de mi maltrecha y abortada narración, reafirmaba sus cimientos, me la hacía más deseable como meta.

A pesar de todo, la confesión sacramental no revela de forma definitiva su insuficiencia hasta que el tema de la narración egocéntrica no incorpora los elementos de pecado que le dan el espaldarazo rotundo de autonomía: los del amor. Ésa es la piedra de toque de su endeblez. Cuando la historia que nos disponemos a contar es una historia de amor, ahí ya no se soporta que la prefiguración solitaria del relato, aquella apasionada combinación de términos elegidos cuidadosamente, vaya a toparse con el muro del consejo o la condenación habituales. Nos rebelamos abiertamente contra el interlocutor, no tanto por lo que nos prohíbe cuanto por su fraude como tal. Una historia de amor no se puede escuchar como otra cualquiera, porque es única, y si el que la cuenta, anhelando participación, no logra provocar una emoción solidaria, es difícil que se resigne y siga cerrando los ojos a la evidencia de que le dan gato por liebre. Basta. El interlocutor no puede estar distraído, como antes, en la preparación de una receta de repertorio para nuestros excesos. Hasta el momento en que la narración egocéntrica no había tenido por tema central el amor, podíamos haber disculpado que el confesor estuviera más atento al cuánto que al cómo, que no se hubiera fijado en si la historia se la contábamos bien o mal, pero cuando, por fin, ponemos en el asador carne verdaderamente nuestra, no caben concesiones a la atención fingida o embotada. Nos levantamos con rabia y rezamos con rabia nuestra última penitencia. Esa tarde, la confesión sacramental –que nos inició en la introspección literaria– nos deja de valer, se hace definitivamente añicos contra el suelo.

Al interlocutor hay que buscarlo por otros pagos.

O simplemente soñarlo. Lo cual significa ponerse a escribir de verdad.

17. Bajo el disfraz del pirata

Dentro del prestigio que tiene cualquier narrador, en el campo de los amores ese prestigio adquiere unas características peculiares. El que ha estado en una guerra y luego no se acuerda o no lo sabe contar, no por eso ha dejado de existir la guerra en cuestión. Las razones –o sinrazones– de su existencia eran ajenas a la huella que pudieron dejar en ese individuo. En cambio, el amor es su huella. El que no acierta a contar a otro o a contarse a sí mismo una historia de amor, acaba dándose cuenta de que esa historia no ha existido, ni más ni menos así. Existe mientras provoca su comentario idealizado, mientras ese comentario o rememoración se le impone obsesivamente al enamorado, aun en contra a veces de su voluntad, en el doble aspecto de ventosa que absorbe hasta la última gota de su cavar, y de manantial cuyas aguas le vician a no dejar de beberlas, porque bajo los efectos de esa bebida se siente arrebatado, sustraído de lo cotidiano.

Llama la atención que un asunto de tan escasas variaciones argumentales como es un cuento de amor resulte ser, al mismo tiempo, el más tenazmente escogido por los narradores de todas las épocas, convencidos de la garantía que el tema ofrece para llegar a conmover el alma de su público. ¿En qué consiste el que una historia de piratas o de detectives pueda parecerse más a otra del mismo tipo, a pesar de sus divergentes peripecias argumentales, de lo que nunca pueden llegar a parecerse entre sí dos historias de amor? Sin duda en la supremacía que éstas conceden al sujeto sobre el objeto, en el peculiar protagonismo que le confieren, no en nombre de sus hazañas –como en el caso del pirata o del caballero andante–, sino por el hecho mismo de haber caído, cuando menos lo esperaba, en ese estado de renacimiento, de transfiguración.

«O amor nao anda as ordens de ningem, aparece de sorpresa –dice un fado–. Neste mundo ningem sabe do amor a natureza.» En este texto ya están insinuadas las dos notas esenciales del amor: su carácter de acontecimiento que irrumpe inesperadamente, y la dificultad que su misma naturaleza ofrece a la definición. No vamos de viaje hacia el amor; surge, nos lo encontramos. Es una isla que no viene en los mapas, la isla de Robinson, la que estamos persuadidos de haber sido nosotros los primeros en pisar. Una historia de amor es distinta de otra cualquiera para el que la vive, y su narración, más que a detallar las vicisitudes de la experiencia, a lo que tiende es a dejar constancia de la sutil pero radical diferencia de ella, a iniciar la pesquisa acerca de esa «naturaleza» indefinible cuya esencia persiguen –sintiéndose siempre pioneros de la hazaña– todos los que arribaron algún día a la isla misteriosa y se empeñan inútilmente en reconstruir el itinerario que los trajo hasta allí.

Claro está que resulta mucho más excepcional lanzarse al abordaje de un barco en medio del fragor de una tormenta que pasar por un trance de amores, por muy barrocas

que sean las circunstancias que lo rodean y muy enrevesados los caminos que han llevado al laberinto. Pero no se trata de establecer la comparación desde un punto de vista estadístico o argumental, sino desde la transformación interior que acarrea la aventura. La convicción maravillada con que un enamorado se dice a sí mismo: «esto que me pasa a mí no le ha pasado nunca a nadie», es lo que confiere especificidad al relato, elaborado sobre esa convicción subjetiva, lo suficientemente poderosa como para desafiar cualquier estadística.

Una historia de piratas, de exploradores, de pistoleros o de cautivos puede encender en nosotros, desde la más temprana edad, un deseo ardiente de identificación con los protagonistas de semejantes aventuras, pero se trata de un deseo adscrito a la órbita de lo irrealizable, porque hasta el niño más fantasioso puede darse cuenta de que esas circunstancias especiales que rodean a la peripecia y que son rigurosamente condicionantes de ella resulta altamente improbable que puedan darse en su propia vida. Sabe que algún día tendrá novia tan seguro como sabe que nunca va a ser pirata. Pero, por otra parte, el propósito mimético se configura sobre modelos mucho más inteligibles y capaces de ser visualizados en la segunda ensoñación que en la primera: un parche negro en el ojo, una pata de palo, un gesto entre displicente y feroz, unos cañones por banda, y él sería ese pirata del libro. Sentado en la popa, y allá en su frente, Estambul.

De matices muy distintos se reviste el exaltado afán de transferencia que provoca cualquier historia de amor bien contada. No se trata de querer suplantar al protagonista de ella; el deseo que ha encendido ese relato –escuchado o leído– es el de llegar a ser uno mismo protagonista de algo parecido, pero también muy distinto, donde se pondrá en juego y a prueba la propia identidad. El «yo quiero vivir eso, pasar por un trance como ese», que pronuncia entre dientes, mirando la luna desde su cama, la adolescente insomne, recién cerrado un libro de hadas o una novela romántica, no se refiere tanto a la retórica ornamental que ambienta aquella historia concreta, como al trastorno inefable que adivina implícito en la misma aventura interior de estar enamorado, trastorno al que, por cierto, empieza a tener acceso; porque ahora mismo ya, al mirar la luna e imaginar que algún día a su luz pronunciará «te quiero», se le alborota el corazón y le brillan los ojos. Y sabe que ese día llegará, porque su observación de la vida real le ha hecho entender que casi todo el mundo se enamora; a la misma criada la ha visto llorar porque su novio no la escribe y hasta ha perdido las ganas de comer, con lo que comía antes, así que extraordinario no es, porque pase poco o porque pase sólo en los libros. Y la niña sigue pensando, mirando la luna. No anhela ser una princesa con diadema de oro y trenzas rubias, ni una espía rusa, ni una misteriosa aristócrata camuflada de institutriz, ninguno de esos disfraces le hacen falta para dar rienda suelta a su fantasía. Quiere ser ella misma, transfigurada y potenciada por ese «te quiero» magnífico que ahora ensaya en el vacío y que algún día, al ser recogido y devuelto por alguien, pondrá los cimientos de un cuento de amor que no se parezca a ninguno.

Tampoco se parece a ninguno el que intenta contarle, entre imprecisiones y deficiencias, la criada analfabeta cuando algunas tardes la llama a escondidas a su cuarto y trata de dictarle una carta para ese Lucio García a quien conoció en un departamento

de tercera cuando venían a este pueblo de veraneo, que le juró amor eterno a la altura de Astorga y que nunca contesta a sus cartas. «¿Cómo podré quererle tanto –suspira– si sólo le vi una noche?» La niña le pregunta que qué le pone, y la criada no se lo sabe decir. «Que me acuerdo de él todo el día... que si ya se ha olvidado de lo que me dijo... es que me decía unas cosas... sobre todo en los túneles... tenía una gracia el condenado, y unas pestañas, ¡qué pestañas, Dios mío!... a mi novio del pueblo ya le he escrito que lo dejo.» La niña se queda dándole vueltas a la pluma, mientras la criada mira embelesada hacia la ventana. «Bueno –concluye–, ponle algo muy bonito, no sé, lo que a ti se te ocurra, que para eso tienes estudios... que no puedo olvidarle y que lo estoy pasando muy mal.» Y la niña, sobre la pauta del balbuciente relato (que le emociona y espolea tanto como el de la espía rusa), se traslada al mundo del «como si» y ensaya su primera carta de amor, a la que luego dan espaldarazo de testimonio verdadero las lágrimas de la criada cuando escucha, arrobada, el texto. «¡Qué bonito! ¿Cómo se te ocurren esas cosas? Me tiene que contestar a eso, ¿verdad? Si a mí me escribiera él una carta así. ¡El muy sinvergüenza! Me juró que no era casado, a lo mejor es que lo han cambiado de destino... A ver, pon las señas bien. Era guardia civil, ¿sabes?... ¡Qué letra tan bonita tienes, hija!» Y la niña echa la carta, y luego, en días sucesivos, acecha la llegada del cartero casi con el mismo sobresalto que la Antonia. Y aprende lo que es estar esperando una carta que no llega.

El juego del amor se ensaya a solas, sobre modelos literarios. Pero es peligroso ensayarlo con otro jugador sin que se convierta en verdad. De esto me di cuenta desde pequeña, al observar que podíamos trasplantar al plano de la ficción cualquier aventura, por exótica que fuera, menos la amorosa. Recuerdo que en la aldea gallega donde pasé todos los veranos de mi infancia, me reunía con un grupo de niños bastante imaginativos y atiborrados, como yo, de extravagantes lecturas. En nuestros juegos escenificábamos a veces con gran verismo pasajes novelescos de aquellos libros viejos con olor a humedad y huellas de carcoma guardados en la biblioteca que había sido de mi abuelo. Solíamos jugar al atardecer, escogiendo lugares recónditos del monte o de la huerta, sobre cuya caracterización ficticia nos poníamos previamente de acuerdo. «En esta roca estaba el fortín», «por allí venían los caballos», «el árbol hueco era la cueva de los bandidos»; y una vez marcadas las pautas, amontonando piedras, a horcajadas de leños o esgrimiendo piezas de hierro encontradas en la bodega, nos entregábamos sin asomo de turbación a reproducir ce por be el argumento que nos convertía en aquellos protagonistas de la novela imitada, éramos ellos mismos con sus nombres o apodos. Nunca se nos pasaba por la cabeza la idea de que lo estuviéramos haciendo torpemente, ni se insinuaba la sensación de ridículo, aunque alguna persona mayor acertara a pasar por allí cerca y nos mirara con extrañeza. Nos imbuíamos con todo desparpajo de aquel papel, que no afectaba en absoluto a nuestra verdadera intimidad. La inseguridad y los titubeos solamente surgían cuando algún episodio de amor, imposible de orillar porque formaba parte principal del argumento, reclamaba su turno de salir a escena, en aquellos tramos en que el capitán rescataba a la cautiva subiéndola a las grupas de su caballo, o el pirata tenía que coger en brazos a la princesa capturada en el barco enemigo y decirle: «no

tengas miedo, yo te protejo, morirá quien pretenda hacerte el menor daño». Eso ya salía indefectiblemente mal y todos lo notaban, ahí ya empezaban los comentarios y las risas que quebraban la función y nos sacaban de ella. «Lo hacéis mal. La tienes que mirar cuando se lo dices, y tú también le tienes que mirar a él, y luego hacer como que te desmayas.» La tropa de marineros se había agrupado inmóvil, fiscalizadora y maliciosa en torno nuestro, interpelándonos por nuestro nombre de pila: de ahí surgía el envaramiento y la zozobra que nos asaltaban al vernos en el brete de tener que repetir la escena. Porque de repente aquel que iba a cogernos en brazos y provocar nuestro fingido desmayo ya no era un pirata, sino el niño un poco raro de todos los veraneos que parece más tímido que los demás y otras veces puede ser más atrevido que ninguno, ese que lee mucho y debe ser algo poeta, porque alguna vez se quedó sin hablar a nuestro lado mientras veíamos ponerse el sol por detrás de los pinos, y se estaba bien, era un silencio especial, desde el cual las voces de los demás sonaban irreales, como lejos. Porque a esta clase de niños es a los que adjudican siempre los otros más alborotadores el papel delicado de la función y están con cien ojos a ver cómo lo hace, deseando poder reírse de él. Y si el «no tengas miedo, yo te protejo, morirá quien pretenda hacerte el menor daño» y la mirada con que acompañaba su susurro le salían tan bien, tan del corazón, como para conseguir el silencio respetuoso de los demás actores, entonces era todavía peor, porque a nadie se le había escapado tampoco la real languidez con que abatía los párpados, como respuesta, la princesa estremecida y ruborosa. Y cundía la inquietante sospecha de que allí estaba pasando algo de verdad; algo que, desvinculándose de la representación misma, preludiaba un juego diferente, aunque el niño que se abstraía con las puestas de sol, en vez de llamarnos por nuestro nombre, nos hubiera llamado Yolanda o Zulima. Las palabras no, esas tardaría mucho en decirlas o no las diría nunca junto a nuestro nombre verdadero, pero la mirada se parecía mucho a la que alguna vez le habíamos sorprendido fugazmente acechando la nuestra. Al contrastarla con la de la función, se recuperaba aquélla, y mezcladas ambas producían la revelación súbita.

Y los demás se convertían en comparsas, no porque en la historia aquella del libro que estábamos jugando a representar tuvieran un papel menos importante, sino porque desde aquel día pasaban a desvanecerse de la nuestra. Y a partir de entonces, cuando, a la vuelta de alguna excursión, el niño que hizo de pirata se quedaba rezagado al lado nuestro, callado, mirando las nubes del atardecer, no nos atrevíamos a mirarlo y el corazón latía más deprisa. Y todos –también los comparsas que iban delante cuchicheando– sabíamos que había pasado algo. Algo que resulta peligroso representar.

18. Amores de derribo

Cuando una historia de amor se da por terminada, la situación que se produce está presidida por una consternación y perplejidad semejantes a las que nos invaden cuando nos vemos obligados a decidir qué hacer con los muebles y enseres de una casa que hay que levantar porque han muerto las personas queridas que habitaron en ella durante largos años. ¿A quién entregar toda esa herencia, adónde trasladarla? Nos paseamos una y otra vez por las estancias silenciosas y vacías, atiborradas de objetos desposeídos súbitamente del significado que les concedía la presencia de quien al mirarlos, usarlos y velar por su conservación, les estaba transfundiendo su propia vida. Y, sin embargo, los muebles siguen ahí, y los cachivaches, y las ropas colgadas en el armario, y las cartas y papeles que salen de todos los cajones, pendientes de una revisión ulterior y siempre diferida para poner en orden la historia que ya no le interesa a nadie. ¡Cuántas veces le oímos decir a las personas que vivieron en esa casa: «Un día de éstos me tengo que meter a ordenar cajones y a tirar papeles viejos». ¿Pero ahora quién los tira? ¿Y adónde?

Al cesar el amor, queda un residuo de memoria unilateral, pero cesa la memoria tejida en común con quien compartió aquella historia. Eso es lo horrible. El amor va fructificando en memoria cuidadosa, sedimentada, creada a dúo mediante una trama de narraciones intercambiadas, mezcladas. Mis historias con tus historias. Como cuando los niños se intercambian cromos para pegar en sus álbumes respectivos.

Los orígenes del amor suelen correr paralelos con una mirada de revisión a los propios orígenes. Son narraciones de familia las primeras que se desgranán placenteramente frente a otro como paso inicial hacia la intimidad, hacia ese reconocimiento aún tímido de que empieza a insinuarse el amor. Se enseñan fotografías de infancia, de los lugares donde se ha vivido, de parientes que contaron historias divertidas, fragmentos de diario, postales, algún dibujo, aquel libro escolar de tapas azules donde nos pusieron las notas malas y buenas. Son cuentas de collar que andaban desperdigadas, a la espera de este hilo de atención que ahora las enhebra y les da coherencia. Hay cierto guiño de complicidad, precursor del erotismo, en la ofrenda de historias anteriores a la que se adivina a punto de iniciarse, como el permiso tácito a bajar una cremallera. «Si me quieres entender y penetrar, echa una mirada sobre mis orígenes, anda, te dejo.» Era un cajón cerrado, revuelto, secreto. Y el otro entreabre también su cajón y nos deja asomarnos a lo que guardaba, sorprendido de su audacia tanto como de la nuestra. Siempre nos dice lo mismo, que no se explica cómo nos estará contando eso, que es la primera vez que se lo cuenta a alguien, y salen a relucir heridas secretas, emociones secretas, todo lo inconfesado. Hasta en la literatura popular quedan huellas de este deslumbramiento ante el extraño acicate confesional del amor. «¿Por qué misterio,

chiquilla, / te cuento yo a ti mis males? –dice una copla andaluza–. / Son cosas del sentimiento / que no se las cuento a nadie.» A nadie, porque nunca se había descubierto en nadie la mirada que atribuíamos en sueños al interlocutor ideal, ávida insaciable, dispuesta a aprovechar todo lo que le contemos, a entenderlo todo. Lo primero que surge en los grandes amores creo que es esta ilusión (más o menos trabajosamente convertida luego en certidumbre) de que nos hemos topado con aquel interlocutor añorado desde la infancia, el que es capaz de derribar nuestras murallas de recelo y pudor y que parece responder derribando, a su vez, incondicionalmente las tuyas. Y entonces se produce el milagro de la combinación azarosa e irrepetible que adviene con el intercambio. Aquel cajón secreto, que no se había abierto nunca así para nadie, vuelca su contenido de cromos sobre el nuestro, y una serie de rostros, paisajes, escenas y locales descabalados vienen a fundirse en discordante y rara armonía, para componer la trama de un texto inédito, dentro del cual se emparejan asombrados unos abuelos, padres, hermanos, profesores y amigos que se sonríen sin conocerse desde los lugares geográficos más distantes.

Más adelante, esa amalgama habrá fraguado con tal consistencia, se habrá vuelto tan consustancial a la misma relación emprendida, que cuando ésta cesa un día, no nos sentimos solamente huérfanos de la historia de amor recién quebrada (ese cuento que ya no abriga y que resulta lacerante y baldío seguirse contando a solas), sino también de aquellas otras que la cimentaron y que ahora han perdido su función de guarida y referencia. Son cromos descoloridos, estúpidos, que ya no nos cuentan nada deslumbrante. Y sin embargo siguen ahí, nos acosan con su texto escrito al pie, negándose a cambiar de sitio, a separarse unos de otros; siguen ofreciéndonos mezclas nuestras historias de origen con las de quien se ha ido a revivirlas a otra parte, dentro de otro texto. ¿Hasta cuándo seguir cargando con esta combinación indeleble, ni para qué? Por todas partes, en casa, en la calle, en cualquier viaje que emprendamos a partir de ahora, nos estaremos encontrando durante años con sus huellas, con rostros, lugares y nombres que no vemos en sí mismos, que solamente reconocemos como resonancia. Y se dice uno a sí mismo, sin la menor convicción: «Un día de éstos me meto a ordenar, a tirar historias atrasadas, cromos viejos». ¿Pero cuáles sí y cuáles no? Para saberlo habría que consultarlo con el único personaje de la narración capaz de ayudarnos a revisarla, con ese rostro al que se adhieren las demás imágenes como moscas pegajosas, el único que aún significa algo pero que ya no nos mira, ni nos habla, ni nos escucha. Necesitaríamos orientar nuestra decisión sobre la de quien no volverá a darnos noticia de sus decisiones, ni contestará nunca a nuestros «¿te acuerdas?».

Cualquiera de los cromos que nos rodean provoca, al mirarlo, la perenne pregunta sin respuesta: «¿Qué habrá hecho él con éste? ¿Dónde lo habrá puesto? ¿Lo habrá tirado o no?». Y de la historia que pretende contarnos el cromo ya no nos importa, sólo nos sirve para evocar el brío con que en otra época fue contada, una vez, cientos de veces. «Cuéntame aquello del profesor de Religión.» «Pero si ya lo sabes.» «No importa, cuéntamelo otra vez, pero bien, desde el principio.» En los comienzos de aquel juego gozoso no importaba repetir muchas veces lo mismo, era incluso estimulante, como lo es

para un niño volver a escuchar el relato desgraciado de las aventuras de Pulgarcito o de Caperucita Roja. A veces deformábamos un poco la realidad, le añadíamos adornos, y aunque la historia fuera vulgar se volvía extraordinaria, alegre, aunque hubiera sido triste. Cobraba relieve al reflejarse en los ojos que la requerían y le daban albergue; la contábamos sólo para alimentar y ver crecer aquella llamita perenne de atención, avivada con el puñado más humilde de tomillo o de retama.

Las narraciones que se inventaron o desenterraron para un «tú» específico –esas que se convierten, con su ausencia, en trastos viejos que no sabe uno dónde poner– solamente podrán volver a cobrar vida cuando las consideremos capaces de transformarse en nuevo material de narración. Se trata de despegar los cromos de la piel de la historia vieja, pero hay que hacerlo con cuidado y buen pulso, no sólo para que no se rompan y vuelvan a valer, sino para ver cuáles estaban bien pegados a ella y cuáles mal, cuándo se tapó con unos la verdad de otros, y en qué casos –por forzar a la historia entablada entre narrador y oyente a discurrir de una determinada manera– se adulteró el propósito narrativo y empezaron a salir cuentos feos, llenos de parches. Se inicia así un proceso reconstituyente de la historia vieja. Sacarla adelante (lo cual significa también salir adelante nosotros) no consiste ni en renegar de ella ni en estarla todo el día manoseando con el intento vano de volverle a sacar el sabor que tenía y ya no tiene, sino en investigarla, en recuperarla desde otro plano, desde «el cuento del cuento», en una palabra, en contársela uno bien. Revolcarse en el lodazal de la evocación pudre los cromos adheridos a la historia y la historia misma, en nombre de una fidelidad a ella que la tergiversa y paraliza, al tiempo que a nosotros nos castra como narradores. La única oportunidad de resurrección para una historia que, aun muerta, nos sigue comiendo la vida, es achicarla, relativizarla, verla como una flor bordada en un cañamazo lleno de flores y donde todavía quedan muchas por bordar; de ahí deriva el rescate conjunto de su verdad y su mentira. Que ninguna historia fue ni volverá a ser como ésa es verdad, pero es mentira que no pueda volver a contarse ni a vivirse ninguna más, incluso (¿por qué no?) dándole sustancia con algunos elementos de la primera. Pero sustancia, no basura. La única condición es la de que no hayamos permitido a esos elementos convertirse en material de derribo.

La labor de descifrar la historia vieja requiere un desdoblamiento trabajoso, al que nos resistimos porque nos la aleja y porque desdibuja nuestro protagonismo como pacientes de ella. Pero nos paga con otro protagonismo que a la larga es más estimulante: el paso de narrador-víctima a narrador-testigo. Esta labor solamente puede dar frutos eficaces cuando la brega con la historia vieja se emprende a solas. Pocas veces, sin embargo, tiene uno fuerzas para hacerlo ni –lo que es peor– para intentarlo siquiera, y comúnmente se acude al estímulo mucho más inmediato y peligroso del confidente ocasional.

Nadie suele tener la paciencia, el tiempo ni la buena voluntad que se requieren para sacar a otro del atolladero de una historia conflictiva que él mismo no ha acertado a contarse y se limita a entregar en bruto, como mero material de derribo. Pero aun imaginando que pudiera aparecer ese confidente ideal, más atento a entender que a salir del paso con baratos consuelos, el resultado más o menos positivo de su ayuda seguirá

dependiendo siempre en última instancia de nuestra buena fe más que de la suya, es decir, del grado de tenacidad o morbo con que nos abracemos a la tabla podrida de la narración podrida. Cuando el confidente, por muy sincero que pueda ser su empeño de colaboración, le ve el plumero a ese náufrago que grita socorro a cuantos barcos pasan, sin estar dispuesto a subirse en ninguno, puede continuar aún por algún tiempo tendiéndole la mano, aun a riesgo de verse envuelto en su mismo naufragio, pero luego se aburre y una de dos: o sigue ruta o deja de inclinarse realmente hacia él y empieza a escuchar sin ganas.

Las cosas se complican además, porque con mucha frecuencia el confidente llega a convertirse en nuevo interlocutor amoroso. Y desde esta condición, su desapasionamiento presunto se verá inevitablemente enturbiado, no sólo porque le incapacitará para seguir escuchando desde fuera y con la cabeza clara, sino además porque se sentirá con derecho a reclamar, como pago a esa atención que presta o finge prestar a un cuento desarticulado, otra atención similar hacia sus propios cuentos de derribo. Que también él puede tenerlos y estar deseando que alguien se los solvente.

Los vicios que anidan en una nueva relación amorosa basada en la incapacidad de uno de los amantes –o de ambos– para soportar a solas el peso muerto de una historia anterior y en el afán de cargar a otro con ella, se derivan de la ciega aquiescencia a lo contado que toda pasión naciente parece propiciar y exigir.

En primer lugar, hay que tener en cuenta que para colaborar en el esclarecimiento de esa historia no se suelen tener más datos que los que suministra, generalmente en forma embarullada, quien aspira a encarecer su viciismo y a ser amado en nombre de él más que a dotar de interés y amenidad al relato mismo. Pero aunque el interlocutor amoroso no escuchara esa historia por vez primera (suposición probable, dados los muchos casos en que un nuevo amante ha sido o es amigo del anterior), si los datos con que cuenta componen una versión que no concuerda con la que está escuchando, raramente se atreverá a confesarlo, invocando criterios de objetividad, ante el narrador-víctima. Su suspicacia sería tomada como una afrenta por quien tantas declara haber sufrido, y sobre todo como un rechazo frente al juego espúreo que se brinda mediante la confesión «en carne viva». Dentro de este juego –que se toma o se deja– queda establecido tácitamente que al que escucha ni le conviene ni le cuadra el papel de detector de mentiras, sino el de cirineo apasionado e incondicional capaz de restañar heridas falsas o verdaderas.

El cuento viejo, aunque se entregue en estado de putrefacción, ha de ser recibido como flor aromática, como prueba de amor y confianza, ateniéndose a la fórmula inicial con que se enaltece y se suplica ciega adhesión a él: «Nunca le había contado estas cosas a nadie». Y se va desplegando así, lenta y arrítmicamente, ante unos ojos que se esfuerzan por disimular su desconfianza, a modo de mapa mareante, donde bailan en zigzag nombres manchados y perfiles confusos, aprisionados entre la red de surcos gruesos que las lágrimas del narrador dejaron sobre esa geografía. La única misión que se encomienda al nuevo interlocutor amoroso es que fije su atención en esos surcos, no en el itinerario que recorren, se le pide que los enfatice por sí mismos, fuera de cualquier discutible contexto. Y si el enamorado, como suele ocurrir, ha decidido pagar ese precio por entrar

en el juego, responderá a la exigencia requerida con brillantes recursos retóricos, declarando tan meritorios esos surcos como bellas se le antojan en ese mismo momento las arrugas en el rostro conmovido por la pasión acrítica de lo que cuenta. Pocas veces, en estos comienzos del nuevo juego, le dirá a su enamorada que está contando muy mal lo que cuenta, que no entiende nada, y mucho menos que tampoco le interesa demasiado entenderlo, porque no guarda ni debiera guardar relación ninguna con lo que ahora está pasando entre ellos dos. Le dirá que qué guapa está cuando llora, le servirá más whisky, le preguntará que si pone más baja la música, y considerando luego que ya le ha llegado su turno, añadirá que la vida es cruel, que todos sufrimos y que él también lo pasó muy mal cuando le dejó Matilde. Y el narrador-víctima, resignándose a dejar de serlo por un rato, procurará abrir un hueco en su mente atiborrada de historias sin dirimir, sin ventilar, para dejar sitio a esta historia de Matilde que se le viene encima, que amenaza con avanzar irremisiblemente sobre las suyas, se esforzará por reproducir el gesto y la sonrisa de antaño, como si se estuviera poniendo una careta. Y los dedos se entrecruzan temblorosos, pero las historias se escapan compulsivamente cada una por su lado, revoloteando a encontronazos sobre la cabeza de los amantes, como aves agónicas alcanzadas por el perdigonazo de la mentira amañada. Y cada uno finge, entre suspiros y caricias, atender a ese jeroglífico que interfiere el propio, pensando cómo hará en adelante para esquivarlo.

Pobres cimientos los de una narración amorosa alimentada de los detritus de otra anterior. A los amores hay que buscarles su propia filiación, su propio hilo narrativo. Y para eso hace falta haber rescatado los antiguos, haberlos salvado del derribo. No se puede desembarazar uno de ellos arrojándolos al primer almacén que surja al paso, como sacos cerrados y sospechosos que ni el propio portador sabe lo que contienen. Porque además hay que considerar primero las proporciones de ese presunto albergue y su grado de deterioro.

Se trata de una cuestión de espacio, de que haya cabida o no para que convivan en una almoneda común nuestros trastos viejos con los trastos viejos ajenos, y que de esa convivencia surja la ilusión de una historia nueva y estimulante. Yo, la verdad, lo veo muy difícil.

19. Hágase la luz

La verdad narrativa o poética toma su harina de un costal bien diferente de aquel donde se guarda la que sirve para amasar los criterios de credibilidad comúnmente admitidos para enjuiciar como falso o verdadero lo que se desarrolla en el ámbito de la vida real. Estos criterios, con arreglo a los cuales denunciamos la falsedad de un hecho o una situación acontecidos, nada tienen que ver con aquella otra intuición –mucho más indefinible, pero igualmente inequívoca– que nos avisa de la falacia de lo contado y desmiente su consistencia. En el reino de lo literario, las únicas leyes que valen para garantizar la verdad de lo expuesto no hay que irlas a buscar fuera, sino dentro del texto plasmado como tal. De nada nos servirá apelar a otro tipo de confrontaciones, extrínsecas al mero tejido de las palabras, para rechazar y tachar de mendaz lo que nos impone su evidencia incontestable en gracia a una elaboración literaria acertada y convincente. Lo que está bien contado es verdad, y lo que está mal contado es mentira: no hay más regla que ésa para aceptarlo o rebatirlo.

Cuando leemos, por ejemplo, un soneto amoroso de Shakespeare, de John Donne o de Petrarca, no se nos ocurre ni por lo más remoto rastrear en la biografía de esos autores datos que nos pudieran inducir a invalidar la verdad literaria de sus mensajes, a la luz de un cotejo riguroso con la vivencia que los originó. Al lector que se deja invadir por el conjunto de emociones y sugerencias que esas composiciones le comunican poco le importa, en el momento de recibirlas e incorporarlas al caudal de su propia memoria, investigar si las personas a quien iban dedicadas fueron mejor o peor tratadas por el autor a lo largo de las relaciones íntimas que pudo haber mantenido con ellas, y ni siquiera saber si existieron o no como tales receptores en carne y hueso del recado amoroso. Éste se erige por derecho propio en verdadero, simplemente por el hecho de conservar intacto a lo largo de los siglos el fermento para seguir conmoviendo; es decir, por haber acertado a plasmarse en aquellos términos únicos. Y nunca habría llegado a lograr tan precisa y eficaz expresión si el autor no hubiera sentido –o creído sentir– como verdad las emociones que nos transmite, si no se hubieran adueñado de sus sentidos y embargado sus potencias con la dolorosa intensidad que únicamente se manifiesta a través de las revelaciones pasajeras, quién sabe si tan sólo durante una semana o en el transcurso de un atardecer, eso qué más da. Lo que importa es que quien las experimentó consiguiera fijarlas, transformando en infinito su fugaz y confuso acontecer, dando rostro y figura a lo impalpable mediante el recurso de la palabra.

Tal vez no fuera más que una ilusión engañosa, hija del narcisismo, la que provocó aquel vislumbre momentáneo de convicción que invistió al poeta con los ropajes y atributos del amador perenne, le endiosó y transformó en heraldo de futuros amantes, al

sugerirle el propósito de trasladar lo padecido al plano de lo explicado, de iluminar lo que amenazaba con quedarse en inútil, sombría y paralizante obsesión, reducido al submundo infernal de los fantasmas.

Si hubiera ocurrido así, si en aquel momento del agobiante e impreciso anhelo, el autor se hubiera doblegado a las molestias meramente físicas de ese yugo y no hubiera obedecido al impulso que le acuciaba a tomar la pluma para dar desagüe a la incomodidad padecida por otra vía que no fuera la de las lágrimas (conjurando, así, la zozobra en que la inercia le sumía), cualquier amigo que, estando en antecedentes de las vicisitudes personales del poeta, se hubiera presentado inopinadamente a visitarlo y le hubiera preguntado que qué le pasaba, acaso hubiera sido capaz, a base de razonamientos sensatos, de ayudarle a desmontar la falacia de su padecer. Podría haberle dicho, por ejemplo: «Pero hombre, Francesco, no exageres, si tú a esa señora no la quieres tanto tampoco; ¿no será que te aburres o que has dormido mal?». Y cabría la posibilidad de que una refutación por el estilo, traída a colación cuando los sentimientos que se dirimían no habían roto aún las nieblas de lo informulado, dejase al atribulado amante sin argumentos que oponer a los que esgrimía su amigo con afán redentor, e incluso llegase a convencerlo de la insinceridad de aquella versión egocéntrica que le inclinaba a herosear su cuita. Pero, una vez formulada ésta en los términos que le otorgaron pasaporte de credibilidad, todas las consideraciones que antes pudieran haber sido eficaces para poner en tela de juicio su autenticidad en el plano de la peripecia biográfica, ya se revelarían inoperantes, en cambio, para combatir la verdad incontestable de su transcripción; espadas de palo haciéndose astillas contra las paredes de ese otro reducto diamantino e inexpugnable, desde cuyas alturas la realidad se desdibuja. «Pues será mentira que la quiero tanto, ¡pero, mira! –podría haber contestado Petrarca a su amigo esgrimiendo el soneto como prueba palpable–, a ver quién se atreve a discutir lo que dice aquí.» Y el otro, inmediatamente trasladado al reino de lo literario y súbdito de sus leyes, no tendría más opción que la de bajar los ojos –tal vez ya, al llegar a ese punto, empañados por las lágrimas– y guardar el mismo admirativo silencio con que aún hoy acatamos la vigencia de aquel texto, que immortalizaba y concedía rango de verdad triunfante y definitiva al dudoso sentimiento que lo originó.

Y ya no digo nada de la prenda de amor que ese soneto supondría para la destinataria del mismo, caso de que lo llegara a leer, ni hasta qué punto le garantizaría la lealtad y devoción perdurables de quien de tal manera se expresaba. No en vano toda la literatura clásica está plagada de ejemplos de mujeres que se resisten, prudentemente alertadas por sus madres y sus confesores, a recibir billete amoroso ninguno, sabiendo quienes trataban de inculcar –con poco resultado– tales cautelas en la inexperta doncella confiada a su tutela que la vía fundamental del asalto amoroso la constituyen las palabras, y que el triunfo del asediador depende del aderezo que les sepa dar, mucho más que de la rectitud de sus intenciones, de sus prendas morales o de sus bienes de fortuna.

Nunca el prudente refrán de «obras son amores y no buenas razones» ha servido de nada a quien ya ha dado oído a esas razones y se ha dejado embriagar por su incienso. El narrador amoroso, siempre obediente a la espoleta del deseo, a medida que elabora –

primero para sí y luego para quien ha instituido como causante de sus males— el exaltado recuento de esos males, tiene mayor empeño en seleccionar los recursos metafóricos que puedan darle visos de verosimilitud que en plantearse la cuestión de si, una vez sugestionada la voluntad que intenta rendir, va a ser capaz o no de ajustar su comportamiento futuro a las promesas introducidas —como meros jalones de apoyo— en un discurso alimentado por la hoguera del deseo insatisfecho. El discurso nace y se va embelleciendo con el designio de persuadir, de reclamar una mirada enternecida y unos oídos clementes. Desde el momento en que la persona a quien va dirigido se digna, por fin, escucharlo (y cuanta mayor resistencia previa haya opuesto, con más delectación se entregará luego a tan dulce oficio), queda abierta la tentación de ruptura con un mundo gris y mediocre, cuyos principios se asientan sobre los puntales del sentido común, y se supone iniciada la ascensión hacia ese séptimo cielo, donde el lenguaje de los prudentes refranes suena tan incomprensible como el arameo.

Cuando la ascensión deja de ser un proyecto acariciado a solas, una vez ya instalados los amantes en aquel círculo celeste —por un lapso de tiempo variable, pero que siempre a uno de ellos se le hará más corto que al otro—, no tendrán más misión que la de aunar sus arrebatos de elocuencia para redondear y consolidar entre los dos un cuento que estaba mutilado, y que volverá a estarlo en cuanto uno de los colaboradores del texto deje de creer en él. Pero si el otro, aunque la barrunte o incluso la vea palmariamente, se niega a aceptar esa mutilación, se iniciará una etapa final de reelaboración unilateral, trabajosa y heroica, a lo largo de la cual el texto, amenazado de muerte, solamente sobrevivirá gracias al tesón de quien le insufla alientos de respiración artificial. Es decir, la vigencia de la narración amorosa se mantendrá mientras haya alguien que siga manteniendo su evocación y negándose a dar por cancelada la actualidad de las imágenes que resucita. Solamente entrará en fase de agonía cuando el destierro del narrador superviviente llegue a hacerse tan insoportable para él que se sienta asfixiado entre las mallas de la ficción y pugne por salirse de ellas, como si rompiera los barrotes de una cárcel. Una vez que lo logre —si lo logra—, ya arrojado el prisionero desde las nubes del texto muerto al páramo de la realidad, al recordar entonces las advertencias de quienes le aconsejaban no prestar oídos al embaucador, podrá entender, a destiempo, el idioma de aquellas sentencias como «obras son amores», inventadas por los enemigos del riesgo y la aventura, por quienes jamás han levantado ni levantarán el vuelo para explorar otras llanuras que aquellas por donde pisa el buey. Pálida y tardía lección, que sólo puede ser entendida desde el escarmiento y aceptada desde la desolación, discutible premio de consuelo, que volverá a resultar inoperante en cuanto una circunstancia propicia motive la adhesión a nuevas y más estimulantes ficciones.

En pocos terrenos como en el de la narración amorosa se justifica el miedo a las consecuencias —generalmente catastróficas— que se derivan de haberla elaborado, y ésa debe ser la razón por la cual muchos se andan hoy con pies de plomo antes de pronunciar el más triste «te quiero». Así, la desmitificadora juventud actual, cuya declarada pretensión es la de librarse de todo tipo de cadenas, se escabulle del compromiso retórico con el mismo empeñado ahínco que sus antepasados ponían en

silenciar el acto carnal, donde más tarde o más temprano acababan desembocando, sin embargo, aquellas prolijas razones de trovador entusiasmado y falsamente arcangélico. La gente joven de hoy, crecida en el escepticismo y cantora del desarraigo, se atiene como norma más a las obras que a las razones, aunque algunos paguen su cautela con la inconfesada añoranza de unos paraísos que sólo conocen a través de la literatura y que idealizan furtivamente, a pesar de haberlos proscrito como ridículos. (Lo que no tienen en cuenta es que sólo con condenar al destierro las palabras de amor, no se conjura automáticamente la complejidad de unos sentimientos que, incluso informados, se siguen revelando resistentes a la destrucción. El asunto no es tan simple como parece, y a los amantes sin narración amorosa les puede salir, como a los demás, el tiro por la culata. Más que nada, por no pararse a pensar que ellos están elaborando, a su vez, una retórica de recambio –la del desarraigo– igualmente atendida a patrones literarios y que esclaviza incluso más solapadamente porque aún no ha empezado a despertar sospechas.)

Pero, de todas maneras, encuentro justificada la resistencia que muchos amantes actuales oponen a la tentación de contarse su amor en forma de novela. No están tan seguros de que no fueran a creérsela, y eso supondría una derrota humillante. Desde luego, el que no quiera verse envuelto en las consecuencias de un cuento –por inocente que pueda parecer–, mejor que no se lo cuente, porque es que si empiezas ya no tiene remedio.

Las palabras, al fluir, van marcando la necesidad del discurso tal como sale y quebrando los propósitos que hubiéramos podido abrigar antes de ordenarlas de esa manera.

A mí misma me ha pasado antes con el caso de Petrarca, que de repente ha sobrepasado la escueta condición de ejemplo con que lo tenía previsto dentro de mi texto, se ha vestido de ropaje narrativo y ha introducido en el cuento a un personaje accesorio –el interlocutor del poeta–, a quien he llegado a ver de verdad discutiendo con él. Y si se me presentaran ahora mismo Lacan o Propp en persona a decirme que qué teoría de la narración es ésta donde se intercalan invenciones tan extravagantes, les dirigiría la misma mirada desdeñosa que Petrarca debió dirigir a su visitante. Seré una temeraria y no sabré nada de estructuralismo, pero me gusta lo que estoy diciendo y me lo creo. «Se non e vero, e ben trovato»; lo «ben trovato» lleva implícita su propia verdad. Y a ningún discurso le vienen mal las vitaminas de lo «ben trovato». El que no quiera o no pueda perder el miedo a desbarrar un poco, se arriesgará menos, de acuerdo, pero también se aburrirá más. Acabará enmudeciendo, anquilosado por la vacilación, o avanzará a paso de plantígrado, con los pies aprisionados por los grilletes de la norma.

De hecho, la mezcla de cobardía y recelo que nos inhibe de formular verbalmente cualquier cuestión compleja –y todas lo son más de lo que parecen– tiene su raíz en la experiencia de los riesgos que todo parto lleva consigo. Porque las cosas sólo toman cuerpo al nombrarlas, y nadie, por ignorante que sea, deja de intuir el formidable peso de las palabras ni su poder para dar a la luz lo que, antes de ser designado o mentado, yacía sin rostro en el vientre del caos. Lo cual no quiere decir que lo que bulle informado en el reino de las sombras no proponga problemas incluso más turbios ni deje de percibirse

como un dolor sordo que lanza solapadas amenazas; pero ya se sabe que el hombre, por proceder del caos, le tiene menos miedo a éste que a la tarea de roturarlo, y tiende a mantener la postura fetal de esconder la cabeza, que es en la que se siente más protegido, difiriendo siempre que puede el momento de salir al encuentro de los fantasmas llamándolos por su nombre.

El ejemplo más antiguo para ilustrar lo que vengo diciendo ya dejó desde la infancia huella indeleble en nuestra memoria, a través de la leyenda que la Biblia nos ofrece para explicar algo tan remoto y fundamental como son los orígenes del mundo; es decir, su tránsito del ser al no ser, de la confusión al orden.

Para ordenar el caos, ya el mismísimo Ser Supremo no encontró más recurso, según esta narración inmemorial, que el de apelar a la palabra, madrina infalible del milagro que se operó a lo largo de siete días. Y es muy sintomático que aquella aparición eslabonada de elementos y de criaturas, concebidos por la mente divina para dibujar y poblar un mundo inexistente y sin contornos, se iniciara con la mención a la sustancia intangible pero primordial encargada de sacarlos de las tinieblas y hacerlos visibles. Lo más urgente era enunciar esa sustancia, y al entenderlo así, dejó el Sumo Hacedor (o los que inventaran la historia, que viene a ser lo mismo) prueba fehaciente de su preclaro talento y singulares dotes para roturar el magma, que otro en su lugar no habría sabido por dónde empezar tan ambicioso invento. Pero él nada, omnisciente e impávido, sin arredrarse ante la situación: «Hágase la luz», eso fue lo primero que dijo. Y la luz fue hecha, se concibió y configuró como tal sustancia, al mandato de la palabra que la convocaba.

Claro que ahora ya, después de tantos acontecimientos, transformaciones y conflictos como han zarandeado a la Humanidad de entonces acá y la han llevado a poner en tela de juicio casi todo, excepto la luz, referencia a la que remite cualquier objeto o idea, parece lógico que fuera ésa la primera palabra enunciada en aquel mandato divino. ¡Pero eso es ahora! Lo difícil debe ser concebir la luz cuando no existe sino a través de la sed provocada por su carencia, y ni siquiera cabe recurrir al consuelo que pueden tener los ciegos de que otro se la describa; porque es que hay que darse cuenta de que no había nadie, ni nada de nada, precisamente por no haber luz. Y en eso radica la trampa de lo bien contado, implantándose como sinónimo de lo verdadero: en que, aunque sepamos que ese mito solamente ha podido ser elaborado «a posteriori» por los que ya veían, su grandeza está en hacernos creer, mediante esa narración, en la omnisciencia de quien partía de cero, a tuntas y a oscuras, desde el fondo mismo del caos.

Antes de haber sido inventada en los términos en que nos lo cuenta la Biblia, esta leyenda podría parecer innecesaria o falsa, y aún hoy que está inventada así el texto deja un margen de desahogo para que los escépticos pongan en duda la entidad de ese creador ambiguo y todopoderoso, que no logra convertirse en protagonista por la simple razón de que no le vemos el rostro. Pero en cambio el tino inicial con que puso manos a la obra — fuera él quien fueranos consolida la verdad de la narración, nos la implanta como algo cuya necesidad queda fuera de dudas. ¿A quién puede caberle en la cabeza la sospecha de que no fuera la luz lo primero que en el mundo se creara? ¿De qué habrían servido, ni

para quién, las montañas, el mar, los ríos, los mamíferos, peces y reptiles, los árboles frutales, el hombre y la mujer, cómo habrían conseguido escapar del caos a la luz, si esa luz no hubiera existido primero? ¿Ni qué pintarían Adán y Eva, incapacitados para contemplar todas aquellas maravillas que les habían precedido, qué desairada aparición no habría sido la suya, ateridos y ciegos en el umbral del glorioso séptimo día con que se remató la obra?

Por cualquier parte por donde exploremos, existen en el lenguaje huellas de esta primacía bíblica concedida a la luz, y tal vez sea una de las más significativas la que ha quedado acuñada en el vocablo mediante el cual se designa el nacimiento de un nuevo ser, siendo el verbo alumbrar, como lo es, sinónimo de parir. Un niño se hace dándolo a luz, sacándolo a la luz.

La narración bíblica será mentira confrontada con las teorías darwinianas –espléndido esfuerzo por separar los orígenes del mundo de los orígenes del cuento–, pero ateniéndose a las normas de credibilidad que segrega lo narrado, será siempre verdadera por el hallazgo de su cabal invención, por cederle el protagonismo fundamental a la luz y no a quien la inventaba ni a quienes luego nacerían de ella y habrían de mirarlo todo bajo su haz. Pero, sobre todo, por llevar engarzada en su misma entraña la metáfora madre de cuantas posteriormente se han urdido, la primera que arrojó luz verbal sobre el reino de las sombras.

III

Ruptura de relaciones

Han dejado de hablar de las cosas de siempre, esas cosas que acaban como empiezan.
Ignacio Aldecoa, *Seguir de pobres*

El Boalo, provincia de Madrid, 21 de agosto de 1982

Llevo mucho tiempo andando desde los prólogos acá. Me he desviado muchas veces, me he perdido otras tantas –unas asustada, otras cantando, como si llevara alas en los pies, sin importarme adónde iba ni si me cogería la noche en el camino–, y de las que me he parado embotada o desfallecida, de éstas sí que sería imposible sacar la cuenta. Entre tantas vicisitudes, ya no me acuerdo cómo era el libro que quería escribir, sobre todo porque a cada momento me parecía que lo quería escribir de una manera distinta. Lllamarlo libro es el primer error: ha sido y sigue siendo un proyecto inconcluso. Lo único que sé es que ha vivido conmigo a lo largo de todo este tiempo –pronto hará nueve años–, ya fuera en trance de exaltación amorosa, ya en compenetración amistosa y pacífica, ya en conflicto o en tramos de aridez, durante los cuales lo llevaba a cuestras como a un intruso voraz y agobiante que ya formaba, sin embargo, parte de mi ser y del que nunca me iba a poder separar. Prolifera el cuento de nunca acabar, vasto e intermitente, y cada día pesa más su fardo, porque, a medida que hacemos camino, la gente con que nos vamos encontrando no para de contar cosas, casi todos mintiendo, y la mayoría sin saber que mienten. Yo la primera.

Siempre he deplorado, al cabo de mis diferentes afanes que culminaron en el resultado de un libro nuevo (objeto que, una vez entregado al editor y exhibido en los escaparates, deja de pertenecerme) no haber llevado paralelamente a la labor mediante la cual se iba configurando, un diario donde se diera cuenta de su elaboración, una especie de cuaderno de bitácora para registrar la historia interna de ese texto, de las circunstancias que lo motivaron y de las que lo interrumpieron: en una palabra, de mis relaciones con él. He comprobado además que tal proceso intriga a algunos críticos y periodistas más de lo que uno podría suponer y casi tanto como el producto mismo que se les entrega, desde el cual vuelven el rostro hacia quien lo escribió en una demanda, a veces intemperante, de explicaciones. Parece como si el escritor tuviera la obligación de ser, a la vez, su propio exégeta y despiezar el rompecabezas que ha terminado para enseñar a los demás cómo

recomponerlo cabalmente. Las preguntas formuladas por los entrevistadores o autores de tesis doctorales insisten, con frecuencia de forma torpe e indiscreta, en una pesquisa que se dirige a hurgar en el taller del escritor y a arrancarle un resumen tajante de sus trucos o de su metodología, dando por hecho que la ambigüedad en la respuesta entraña una voluntad de encubrimiento o una actitud de altanería. La dificultad para atender a sus requerimientos y la apatía que provocan, como rechazo al asalto desconsiderado de los magnetófonos, no reside en que uno quiera atrincherarse en un secreto inviolable, sino en la misma naturaleza enigmática y esquiva de todo lo secreto, en su complejidad. La clarificación de ese proceso, que nos instan a desvelar contra reloj, exigiría un buceo en los propios desánimos e incertidumbres tan arduo que, si se pudiera llevar a cabo, proporcionaría materia de reflexión sobrada para ese otro «cuento del cuento» o «novela de la novela» que nunca tiene uno tiempo, serenidad ni valentía para contarse a sí mismo en condiciones.

Pero hoy, por primera vez en mi vida y no instada por nadie, quiero intentar una revisión de este tipo. Porque –ya es hora de que lo declare– voy a dejar el cuento de nunca acabar. Yo misma me sorprendo de estar haciendo semejante declaración, porque ni siquiera puede decirse que lo haya decidido por esta razón o la de más allá: es que lo veo, lo veo de forma inequívoca. Ha sido una de esas certezas fulminantes que rematan más tarde o más temprano todo proceso agónico y se imponen en cuestión de segundos, provocando una mezcla de liberación, estupor y desgarró. Ya está, se acabó. Igual que cuando ve uno cómo van sacando, rodeados de cuerdas, por el balcón de una casa largo tiempo habitada, los muebles que dejan una marca de sombra en la pared contra la que estuvieron apoyados tantos años; igual que cuando, finalmente, llevamos a cabo esa serie de gestos –imaginados con frecuencia pero nunca realmente decididos– de arrodillarnos para hacer la maleta, cerrarla, caminar con ella hacia la puerta, agarrar el picaporte y representar aquella escena que hemos visto cien veces en el cine de pararse en el dintel sosteniendo por última vez la mirada perpleja o irónica de quien se queda con tantas historias que nos pertenecen, historias compartidas a lo largo de un tiempo que en esos instantes resulta incalculable, y fingir que no lo sentimos, derrumbándose del techo a nuestros pies como un montón de cascotes, para poder decir, sin que la voz nos tiemble: «Adiós; tú por tu camino y yo por el mío, quién sabe si nos volveremos a encontrar». Y a partir de momentos como éstos, es cuando de verdad empieza la historia de aquello que se abandona, cuando cobra sentido y surge el deseo de contarla.

Las páginas que anteceden a este capítulo, y que he estado ordenando, aumentando y releiendo desde comienzos del verano, poco cuentan de esa historia. El libro, a quien unas veces pedía que fuera de una manera y otras de otra, se me ha enfrentado y ya rechaza abiertamente los cauces por donde lo quiero seguir metiendo para que dure más. Esto pasa siempre con los grandes amores, y es por lo que se estropean, porque la voluntad de institucionarlos y hacerlos durar está reñida con su misma esencia de fenómenos imprevisibles, con lo que en un primer momento tuvieron de apasionada revelación. Ahora veo bien claro que el verdadero argumento del cuento de nunca acabar, lo que me enamoró de él, era la dificultad misma de abarcarlo, de darle forma. Y

mi mayor error fue el de intentar dársela, negarme a admitir que eran unos amores imposibles y entregarme a ellos con el furor y la tenacidad de empeñarme en hacerlos posibles.

Al principio, fueron unas relaciones clandestinas y turbulentas que no me importaba nada saber adónde me iban a arrastrar, y de ese apasionado balbuceo creo que queda algún fulgor en los prólogos. Me escapé en tres ocasiones de Madrid con mis «cuadernos de todo», una primavera al hotel Cristina, en Algeciras; un otoño y otra primavera, al Gran Hotel de la Toja. Los clientes y empleados de aquellos hoteles me miraban con bastante intriga, porque me pasaba el día metida en mi habitación y las pocas veces que bajaba al comedor tenía una expresión ensimismada y radiante. La labor que llevé a cabo en estos tres viajes consistió en lo siguiente: Me dediqué a copiar a máquina, sin corregir en nada su elaboración de urgencia, todos los apuntes de mis cuadernos que hacían alusión a la narración, el amor y la mentira, respetando las abreviaturas, las mayúsculas con un punto y todo lo que yo sola podía entender. Dejaba un espacio entre un apunte y el siguiente; unos eran bastante largos, otros apenas tenían unas líneas. Luego los recorté y empecé a intentar ordenarlos por temas. Era bastante difícil, porque en la mayoría de ellos se tocaban asuntos distintos. Ahí empezaron a insinuarse solapadamente mis conflictos, que luego no harían más que agudizarse, con el cuento de nunca acabar. Pero eso no lo noté hasta que acabé el trabajo, que en ese período era simplemente un juego divertidísimo y fascinante. La última etapa del mismo consistió en ir cogiendo una por una aquellas tiritas o rectángulos de material mecanografiado y pegándolas en un cuaderno grande. Dejaba a la izquierda un margen suficiente para escribir en rojo y de mi puño y letra «narración avasalladora», «orden y caos», «donnicanor», «geografía narrativa», «mentira y juego», etc. Cuando acabé con aquel cuaderno, inauguré otro igual. Uno es malva y otro azul, tamaño holandesa, muy gruesos y de buen papel, con lomo de libro y la marca Clairefontaine; me los trajo de Francia una amiga mía que se llama Brigitte, a quien quiero dar las gracias desde aquí, porque una calidad como la de esos dos cuadernos nunca se ha visto, con la brega que llevan desde entonces y sin deshojarse ni estropearse nada.

Lo malo empezó luego, como era de esperar, cuando la época del juego se acabó y empezó la del objetivo, la de la finalidad. ¿Qué iba a hacer con aquellos dos cuadernos tan bonitos, pero que no servían para nada? Posiblemente en ellos está el verdadero y genuino esbozo del cuento de nunca acabar, pero yo me resistía a dárselos así a ningún editor. No sólo por su redacción, muchas veces incorrecta, sino porque tenían mucho de diario y aludían a cosas de las que únicamente yo tenía la clave. Y empecé a cargar con ellos, a discutir con ellos, a querer hacerlos entrar en vereda y sacarles jugo, sin consentir, además, que perdieran el que tenían. Apuntó en mí la manipuladora experta, la embaucadora, la esposa sensata que empieza a ejercer alevosamente su voluntad de dominio sobre un amor que se inició indomable y del cual exige, al mismo tiempo que lo domestica y transforma, que no pierda el encanto indefinible ni la fuerza arrolladora de su arbitrariedad primera.

Los diecinueve capítulos que dejo agrupados bajo el título de «A campo través» son

los hijos de mi matrimonio con los cuadernos Clairefontaine. Nunca he escrito nada con tanto esmero y voluntad de estilo como esos capítulos, pero cada vez que acababa uno de ellos y lo releía, sentía estar perdiendo el hilo de la historia, que se esfumaba dejándome entre las manos esa pieza suelta que no sabe uno cómo ni dónde engarzar. A veces habían salido doce folios de una nota que tenía ocho líneas en los «clairefontaine»; lo explicaba todo mejor, sí, muy brillante y pulido, pero era como contemplar un broche de compromiso regalado por el amante que se siente obligado a suplir con el fulgor de la joya el que sus ojos han perdido al mirarnos. A los «claire-fontaine» los empecé a llamar «mis ficheros», ya sé que está muy feo, pero trato de hacer una confesión general. Y además me aburría, porque siempre, al revisarlo, aquel material de los ficheros, abrumador e inagotable, se ramificaba y me obligaba a tomar nuevas notas en nuevos cuadernos. Llegué a dar alguna conferencia con el texto de los capítulos terminados y que han dormido en carpetas durante largos intervalos, para sacarles provecho de alguna manera. A publicarlos, en cambio, me resistí. Todos están inéditos.

—¿Qué tal vas con el cuento de nunca acabar? —me preguntaban de vez en cuando los amigos.

Y yo no sabía qué decir, les hablaba de nuestras dificultades con gesto mohíno o hacía una mueca evasiva. Eran preguntas que siempre me inquietaban, como todas las que versan sobre una relación que ha entrado en fase de deterioro.

—Pero ya llevas mucho tiempo con eso, ¿no?

—Pues sí, como desde el 73, o antes, ya no me acuerdo.

—¿Lo has dejado?

Aquella pregunta me ofendía y me escocía más que ninguna. Pero a veces no tenía más remedio que hacer la confidencia culpable.

—No, no, dejarlo no; lo que pasa es que, ¿sabes?, ahora se me ha metido entremedias otra cosa, una novela.

Las novelas que se me fueron metiendo por medio** eran como aventuras extramatrimoniales, a las que me entregaba con desmesurado placer. Pero las sabía tributarias en gran parte de aquel otro río subterráneo que iban empobreciendo, al alimentarse de él. Y cuando volvía a aflorar —que nunca dejaba de volver a aflorar— y yo me metía, tras aquellas infidelidades, a navegarlo otra vez, cerraba los ojos y aplacaba mi mala conciencia pensando que el viaje era tan alegre como cuando lo emprendí a base de vela de foque; creía engañosamente estar resucitando el entusiasmo del proyecto al renovar la promesa de no abandonarlo nunca.

No sabía que la única solución estaba precisamente en abandonarlo, no en arrastrarlo cansinamente hacia un final postizo, hacia un descabello asesino dictado por la rutina y por el odio.

Y de repente esta tarde he tenido la revelación fulminante: ¡Basta! Me falta muchísimo, pero basta. No es que lo acabe, es que lo dejo. Lo dejo sin acabar. A las muchas traiciones que le he hecho no voy a añadir la de renegar del nombre que le puse en los mismos orígenes de la relación entablada.

...Aunque, para decir la verdad y toda la verdad, los orígenes de esta historia que estoy

tratando de recapitular, antes de abandonarla, tengo que remontarme a buscarlos bastante más atrás de la ceremonia bautismal, que queda reseñada en el primer prólogo, y que selló el pacto de nuestros futuros amores.

Mucho antes de que tuviera lugar ese pacto, ni de que yo me escapara a La Toja o a Algeciras a confeccionar los «clairefontaine», cuando el cuento de nunca acabar aún no tenía nombre ni yo sabía nada de él, ya se produjo el flechazo abrasador e intempestivo como todos, la mirada fugaz pero de rastro indeleble cruzada al pasar con un desconocido inquietante, al que piensa uno que nunca va a volver a ver.

Ocurrió una tarde de verano, en este mismo pueblo de la sierra madrileña, desde donde estoy fechando ahora mi ruptura de relaciones con el cuento de nunca acabar, durante un paseo que di con mi hija de ocho años, que la primavera pasada ha cumplido veintiséis. Creo que siempre habría sabido que en aquel atardecer de verano –tan parecido, por cierto, al de hoy en el color de las nubes– me topé con algo excepcional, pero tal vez no habría sido capaz de recordarlo como un hito y una revolución en mis proyectos de escritura, si no fuera porque el mismo trastorno padecido me hizo acudir a la palabra para consignarlo.

Había empezado aquel verano un «cuaderno de todo» de los que he descrito en mis prólogos. Era rayado, de tapas duras, tamaño folio, y llegué a escribir pocas cosas en él, creo que porque era demasiado bonito, me producía respeto y me obligaba a evitar las tachaduras, como los «cuadernos de limpio» de la infancia. En una palabra, pertenecía claramente al mundo del orden. Posteriormente, cuando se me fue configurando mejor la función de los cuadernos de todo, una de cuyas características esenciales es la de poder llevarlos en el bolso, sin miedo a arrancarles una hoja, a apuntar recados, a que se doblen o a que se les caigan encima manchas de tinta, de lluvia, de lágrimas o de café, rechacé aquél por solemne e incómodo, y nunca lo he vuelto a ver. Supongo que lo dedicaría a otra cosa o se lo regalaría a alguien. Pero antes de eso, corté con una gillette las páginas que había llenado y las metí en una carpeta azul, donde guardo otros rescates de naufragio parecidos y que lleva pegado encima un papelito blanco donde dice: «Frustraciones e incompletos». Si esa carpeta no me la hubiera encontrado esta tarde en El Boalo y no la hubiera abierto para revisar los papeles que contenía, este capítulo llevaría un rumbo distinto. Copio de ellos el tramo de diario referente a aquel atardecer de que he hecho mención:

El Boalo, 31 de julio de 1964

Ayer por la tarde di un paseo con la niña por la carretera, cuando empezaba a anochecer. Nos paramos a coger moras de una zarza, mientras pasaban unas vacas

lentamente a nuestras espaldas, y el olor de las vacas, el sabor de las moras y el color que tenían en aquel instante las nubes se fundieron dentro de mí de una forma tan vertiginosa y simultánea que sentí un éxtasis raro y me flaquearon las piernas, como si hubiera bebido un filtro de eternidad. Luego, al separarnos de la zarza aquella, la cogí de la mano y me pareció como si ella también hubiera notado algo. Íbamos despacio, mirando el campo, al principio en silencio. Los hombres acababan de abandonar la faena de la trilla y en el ejido estaban los montones de parva, las gavillas y los carros solitarios, amarilleando como si despidiese todo el círculo de la era una débil luz propia al destacarse contra la Maliciosa, inmóvil al fondo con su perfil abrupto de donde va a brotar de un momento a otro el zumo de la noche salpicando el cielo y la tierra. De pronto ella se puso a hablar. Dijo que qué bonito sería saber dibujar todo lo que se ve exactamente igual a como es, pero con todos los detallitos que haya hasta en lo más escondido, de bichos, hierba, piedrecitas, pajas y hoyos, todo, un dibujo completo donde no quedara nada por meter, «también lo que no se ve, ¿sabes?», y lo decía muy excitada, con el entusiasmo de imaginarlo y la impaciencia de considerar su dificultad. Me impresionó que estuviera formulando un deseo tan parecido a los que a mí me asaltaban de pequeña más o menos a esas horas en la aldea gallega de San Lorenzo de Piñor, adonde nunca he vuelto, y me di cuenta de que eso precisamente era lo que me había pasado al comer las moras, que sin saber cómo había vuelto a Piñor y estaba merodeando por las cercanías de la casa –tan cerca pero tan lejos de ella–, saboreando aquellos instantes de libertad anteriores a la cena cuando se sube uno a las tapias y se cuchichea y se aprieta la mano de otro niño y se abarca lo que se ve y lo que no se ve y las moras saben más ricas, porque en seguida van a notar en la mesa que nos han quitado las ganas de cenar, y por eso se comen con sensación de pecado, y me parecía que de un momento a otro, desde la terraza de aquella casa que ya se vendió hace tiempo, iba a oír la voz de mi madre de cuarenta años llamándome por mi nombre para que volviera. Era la amenaza de aquel corte inminente, de aquella despedida del día, lo que acentuaba el placer. Y de repente mi hija ya había cambiado de tema y me estaba hablando de las cosas que la ponen triste y de las que la ponen alegre, y hacía diferencias entre tristeza y otra cosa que no lo es, aunque se le parece un poco, porque te dan como ganas de llorar, y yo le dije que eso era emoción. Luego hablamos de lo raro que es pensar que pueda llegar el invierno y nos tengamos que volver a poner las bufandas.

–Pero también es muy bonito que empiece el tiempo fresco y estrenar zapatos –le dije yo–. A mí lo que más me gustaba de volver de los veraneos era que me compraran zapatos porque los del curso anterior se me habían quedado pequeños.

–Es como si el pie creciera en el verano –dijo ella.

Dimos la vuelta. Había aparecido la primera estrella y las nubes malva encima de la Maliciosa se habían adelgazado como huellas de ceniza con una cresta de oro encima. Me preguntó que cómo me peinaba de pequeña, que cómo eran los zapatos que me compraban, que qué libros leía, que cómo era Piñor, y mis primos, y las casas donde había vivido, y lo que estaba antes y lo que estaba después. Andábamos cada vez más despacio.

—¡Qué pena tener que volver! —dijo—. Ahora es cuando se habla mejor. ¿Por qué habrá que cenar y meterse en la cama? A mí me gustaría estar toda la noche despierta.

Al llegar a la verja de la casa, vimos un sapito. Ya había oscurecido casi del todo y nos agachamos a mirarlo, un poco de lejos para que no se asustara. Pero no se asustó. Tenía unos ojos redondos y muy negros y nos sostenía la mirada. No se iba porque no quería.

—Dan ganas de cogerlo —dijo la niña cuchicheando.

En ese momento resonó la voz de mi madre, emitiendo un grito de ús prolongadas, que ha inventado para llamarnos a cenar y que se oye en el silencio desde muy lejos. Nos incorporamos. El sapito dio un salto y se escondió detrás de una piedra.

Por la noche no me podía dormir, ni ella tampoco, aunque ya hacía bastante rato que habíamos apagado la luz. Se oía el canto de los grillos a través de la ventana abierta. No hablábamos nada, pero las dos sabíamos que la otra estaba allí con sus ojos de búho fijos en el rectángulo de la ventana y en las estrellas que se multiplican a fuerza de mirarlas. Se cayó una desde el hondón negro del cielo y dejó unos segundos ese rastro de luz oblicuo y sobrecogedor que no da tiempo a formular ningún deseo.

—Oye, ¿estás despierta? —me preguntó ella.

—Sí, ¿qué quieres?

—¡Qué raro lo del sapito, ¿verdad?! ¡Cómo nos miraba!

Me quedé callada. Durante toda la cena había estado acordándome de la mirada del sapito.

—Dime algo, no te duermas. ¿Has visto la estrella que se ha caído?

—Sí, ya la he visto.

—A mí no me ha dado tiempo a pedirle nada, ¿a ti?

—A mí tampoco.

—¿Y si se cae otra, qué le vas a pedir?

—Nada, tengo sueño, me voy a dormir ya.

Me molestaba decirle una mentira, pero es que no podía aguantar la desazón que sentía desde que nos habíamos acostado, agrandada por el miedo de contagiársela si tenía que seguir respondiendo a sus preguntas. Era el vértigo de perder pie, como un terror a desprenderse y rodar por los abismos. Pensé que cuando pueda hablar con ella de mis miedos, habré perdido ya el de hacerle daño, pero en cambio también seré vieja. Estaba deseando que se durmiera para salir de puntillas a la terraza, y notaba que ella lo sabía; que, aunque no me moviera ni hiciera ruido, sabía que no tenía sueño. Espiábamos cada una el sueño de la otra, pero la responsable de aquella tensión ingrata era yo, por haber levantado con mi mentira un dique artificial al río de los cuentos, la única corriente por donde pueden fluir el amor y la amistad. Y me remordía la conciencia.

—Oye —me dijo de repente—, ¿por dónde empezamos a hablar esta tarde?

—¿Cuándo? No sé.

—Sí, por favor. Antes de que me contaras cosas de cuando eras pequeña. Es que no sé lo que dijimos primero, y si no me acuerdo no me puedo dormir.

Tenía una voz suplicante, el acento alterado y perentorio de las personas mayores cuando se ven acometidas por alguna obsesión.

—¿Por qué no me contestas? —insistió.

Le dije que esperara, que es que estaba haciendo memoria, porque era la verdad. Me gustaba poder decirle la verdad y también que me estimulara a hacer memoria, a tejerla. Y el tramo de silencio que siguió ya no pesaba como los de antes. Ahora, enfrascadas las dos en aquel juego de acertijo que ella había propuesto para ver quién lo descifraba primero, volvíamos a ser amigas, y la pesquisa que nos unía no sólo disipaba la angustia, sino que derribaba además —como todo interés compartido— las fronteras de la edad. Si rescataba el comienzo de nuestra conversación de por la tarde, me redimiría de la culpa de no haberla dejado seguir creciendo, terminar no digo, porque ¿qué conversación se termina? Así que cuando por fin encontré el cabo de la madeja, me di cuenta, por el gusto que me daba tirar de él, de que bucear en las aguas de la memoria había sido tan balsámico para mí como para ella. No se trataba de ofrecerle —como otras veces— un cuento o una canción de cuna para ahuyentar sólo los fantasmas de su insomnio, sino también los míos.

—Ya está, ya me acuerdo.

—¿De verdad?

—Sí. Empezaste tú. Porque dijiste que te gustaría saber pintar lo que se ve y lo que no se ve.

—¡Ah, es verdad! —dijo con una voz aquietada como por encanto—. Muchas gracias. Ya no te molesto más.

Y al poco rato se durmió.

Me he despertado muy temprano y me he venido al cuarto de al lado a escribir. Ya ha amanecido, pero no se oyen ruidos en el piso de abajo. Todavía no se ha despertado nadie. Hace mucho que no escribía así, sin deformación profesional alguna ni más propósito que el de apuntar las cosas en caliente para que no se las lleve la trampa. Si no hubiera sido tan serio todo lo de ayer, tal vez habría sentido la tentación de tomar notas para una novela que empezara con el paseo de una madre y una hija, me imagino incluso el desenfado con que habría emprendido el primer capítulo, como quien se echa a andar por unos raíles consabidos: «La niña tenía las manos pequeñas. En una de ellas apretaba el puñado de moras. La otra, que enlazaba con la de la mujer, se soltaba de vez en cuando, para precisar con algún gesto sus apasionadas explicaciones. Y al coger aquella mano pequeña, cuando volvía a la suya como un pájaro a su nido, la mujer sentía...». ¡Pero no, por favor!, ¡no! ¿Qué tendría que ver toda esa rutinaria monserga con lo que pasó ayer, que todavía no sé lo que es ni contra qué muro irá a romperse? ¿Cómo iba a reflejar ese tono discreto y apacible la picadura de lo eterno junto con lo efímero, la discordante resaca de los cuentos descabalados y rotos, ni los estragos de la marea que amenaza con volver a subir llevándose todo sabe Dios adónde? Ya sé que estoy desbarrando, pero es que lo necesito, a un cataclismo no se le puede poner música de bolero, necesito desbarrar, desafinar. No me sirven los cauces de la novela, he descarrilado.

Empiezo a tener sueño, pero no me quiero volver a la cama, aunque la verdad es que no sé para qué estoy escribiendo, ni para quién, ni para cuándo. Es como intentar meter

el mar en casa. Porque, aun suponiendo que lograra rescatar del apagón definitivo el rastro de una tarde como la de ayer, pintarla exactamente igual a como era fuera de nosotras, con todas sus pajitas, sus bichos, sus briznas y colores, y pintar luego también en lo que todo eso se convertía al ser mirado por nuestros ojos e incorporado a cada una de nuestras trastiendas separadamente y a la relación de ellas entre sí (ya que en la contemplación de la tarde jugaba un papel tan importante nuestro parentesco), aun suponiendo, digo, que semejante trabajo se lograra –que ya es mucho suponer– con el esmero y la minuciosidad que la niña requería para su ideal dibujo, eso no sería, a fin de cuentas, más que una delicada pieza de relojería rematadísima pero inútil, si no se llegase a encontrar el conjunto en que hay que engazarla. Y es que no se puede. Lo más que puede pasar a veces es intuir la carencia de ese conjunto, sentir su sed desde el desierto, su agujón, pero otra cosa no se puede, no llegaría el tiempo de toda una vida para intentarlo, aunque no nos dedicáramos a otra cosa hasta morirnos o terminar locos, no, sería inabarcable, sería el cuento de nunca acabar.

Cuando, nueve años más tarde, inicié mis relaciones con el cuento de nunca acabar, no sabía, como sé ahora, que aquella tarde me había mirado por primera vez. Ni que en aquella mirada –posiblemente la del sapito que luego dio un salto y fue a esconderse detrás de una piedra– ya estaba agazapada la amenaza de podredumbre que se incubaba, como un cáncer, debajo de todos los amores. Pero esta tarde al fin lo sé. Hay cosas que sólo se entienden desde la ruptura; es cuando se atan cabos, cuando ya todo se da por perdido.

Falta un mes justo para que acabe el verano. Ha hecho un día de mucho calor, y me lo he pasado arreglando papeles. La decisión de dejar el cuento de nunca acabar la tomé en plena siesta, mirando una mosca que se había parado sobre el retrato de mi madre que hay en la biblioteca y recorría su rostro, como demorándose. Luego voló al de mi padre y dio por él un paseo parecido. A mí las moscas siempre me han inspirado mucho. A la caída de la tarde, he salido al jardín, he cortado unas flores y le he dicho a mi hermana que me iba al cementerio. Mis padres están enterrados en este pueblo desde finales de 1978. Murieron con mes y pico de diferencia.

Cuando abría la cancela para salir de la finca, el corazón me dio un vuelco y me paré. ¿Estaría allí el sapito esperándome? Pero no, claro, no estaba; ni volveré a verlo, ni volveré a sonar nunca la voz de mi madre llamándome para cenar. Arranqué una flor del ramillete que había hecho, y me incliné a dejarla encima de una piedra. La piedra sí puede que fuera la misma. «Para el cuento de nunca acabar», dije entre dientes. Luego, mientras seguía mi camino, mirando las nubes moradas, me acordaba de muchas más cosas y pensaba que todas forman parte del mismo cuento, de ese que solamente la muerte quiebra. Pero no estaba triste.

Dentro de una semana salgo para la Universidad de Virginia, en Charlottesville, donde voy a pasar todo el otoño. Nunca he estado allí, es una etapa nueva. Me llevaré los cuadernos Clairefontaine, que ya han viajado conmigo a tantos lugares, como quien se lleva los restos de una correspondencia amorosa. He pensado –es una idea que ya se me ha ocurrido más veces– que seguramente seleccionaré de ellos varios fragmentos, con los

que sería bonito componer una especie de apéndice final para este libro. Será algo parecido a lo que hace un prestidigitador cuando enseña la trampa.

Aunque la selección, supongo, también llevará su trampa.

IV
Río revuelto
(De mis cuadernos Clairefontaine)

A vosotros no os importe pensar lo que habéis leído ochenta veces y oído quinientas,
porque no es lo mismo pensar que haber leído.

Antonio Machado, *Juan de Mairena*

Los apuntes

El respeto por la letra escrita ya se inició en la infancia con aquello de «pasar a limpio» los apuntes. Los cuadernos de limpio tenían de bueno el esfuerzo que requerían de nuestra pereza para estructurar la idea esbozada, pero de malo la sensación de todo compacto e inalterable que daba esa estructura. Eso ya no se toca, ya no cría nada nuevo, no lo manches, tienes que aprendértelo así. Y si le prestabas a una compañera el cuaderno de limpio, ella lo copiaba igual, no ponía nada de su cosecha. Es como estrenar un vestido, no va uno cómodo ni tiene libertad de movimientos –que no se me ensucie, que no se me arrugue–, y en cambio con la ropa de diario, como da igual que se rasgue, se sobe o se desabroche, pueden ocurrir toda clase de aventuras. Porque no cohíbe. El lector no se siente invitado a desabrochar nada de lo que va «en limpio», no se atreve a meter baza para desbaratar o completar. (Y en el lector incluyo al propio autor del texto, cuando lo relee después de tantas fatigas: anda como por un museo, con miedo a romper algo.) La conversación es parecida a los apuntes en sucio, con sus tachaduras, sugerencias y cabos sueltos. Digo la conversación cuando es el encuentro de dos manos tendidas, de dos balbuceos que se buscan uno a otro, no cuando lo que se intenta es fascinar o convencer sin vuelta de hoja.

Hablar y escribir

Meterse a hablar entre dos es un juego difícil que requiere mucha afición y esmero. Hay quien se queda hablando solo por redondear de forma definitiva lo que dice, y le cierra al otro la puerta en las narices. En ese caso, ni cenamos ni se muere padre. Se pierde la ventaja de estar ante un rostro –capaz de una réplica que nunca te dará el folio en blanco–, sin beneficiarse, como contrapartida, del rigor de la escritura.

Los discursos

El discurseador sabihondo te echa encima todo su saber. Se dice de él que habla muy bien, que es muy brillante, que tiene pico de oro, pero le daría igual tener enfrente una pared, ignora la faena que le pide el toro que le ha salido. Al oyente también, como al toro, hay que embarcarlo de largo, dejarlo venir, traerlo al propio terreno, darle

desahogo.

La lectura

Hasta cierta edad, los niños usan el lenguaje recibido sin preguntarse por él. Luego empiezan a envidiar otro menos habitual, a querer hablar como los libros, o como la gente que ha leído libros. Y les cuesta, no aciertan. La letra escrita marca unos terrenos donde la participación se hace más difícil, plantea conflictos, pero se quiere entrar ahí, en ese jardín cercado. Apabulla la letra escrita, porque contrasta con la pobreza del propio vocabulario, lleno de tanteos, en fase de ensayo. El libro no presenta un rostro maternal, sino distante; hay que empinarse para que te mire, él no se va a agachar hacia ti. Y eso da rabia, pero admira y espolea. El niño desdeña los libros que se agachan demasiado hacia él y le hablan como si fuera tonto, con un lenguaje que imita el suyo y sólo consigue devolverle una caricatura. El acceso a la literatura depende de la prisa y la rabieta que críe ese afán de conquista. Solamente a base de paciencia, tomando como viandas de camino esos alimentos de la letra escrita, no se atragantarán y dejarán respiro para ir atendiendo, al mismo tiempo, a los accidentes del propio camino. Si los adultos no han inyectado en el niño la prisa ni la obligatoriedad de que escriba bien o llegue a hablar como escribe, ya tiene una gran ventaja para que no se le encone la perfección de esos intangibles maestros. Y en su día, podrá llegar a criticarlos serenamente. Si no, será la suya una crítica esquinada, por exasperación.

Curiosidad abortada

Los niños barruntan los conflictos de los adultos, pero de ellos sólo les llega una sombra de desazón. Un niño no tiene el relato de sus mayores, y lo ansía. Ya que ellos no son capaces de ahorrarle un sufrimiento de soslayo, derivado de sus imprevisibles cambios de humor, por lo menos que le dieran algún dato de la naturaleza y origen de esos cambios. «No son cosas para contarle a un niño.» Pero peor es sobresaltarlo, cuando menos se lo espera, con estallidos inconexos de un conflicto velado. El niño sabe que pasa algo. ¿Pero qué pasa? ¿Por qué riñen, por qué cierran la puerta o se van a la calle de repente, por qué cambian de cara y de voz cuando viene una visita? Y sobre todo, ¿por qué le abortan a él el consuelo de poder preguntar? No le hablan nunca de eso y, en cambio, ¡cuánta saliva gastan en las advertencias y consejos reiterados que le dirigen para que coma, para que se calle, para que estudie, para que mire bien a los lados de la calle antes de cruzarla!, asuntos sin interés para nadie, sucedáneos de la respuesta que añora. ¿Pero por qué se enfadan conmigo, por qué no me cuentan lo que les pasa? Hay una oscura conciencia de fraude. Y el niño no sabe por dónde tirar para emprender a solas la pesquisa; acude a los hermanos, a los amigos o a los primos para hablar en

secreto de las personas mayores. Percibe mucho más de lo que los adultos sospechan, a través de lo que sólo se le desvela a medias. Afán por entender los misterios, confrontar versiones, buscar cartas, escuchar detrás de las puertas: primer ingrediente de curiosidad literaria inyectado en la sangre.

El interlocutor. Lo improvisado

Los cuentos repetidos (ver una función dos veces, oír una anécdota graciosa de las que mejor cuenta papá: «Anda, cuenta aquello del reloj de los muñequitos») pueden, como el amor habitualizado, causar placer, no encanto. ¡Qué encanto, por contraste, una narración que se inventa, que la promueve el interlocutor! Galimatías nacidos al calor naciente de la amistad. Buceos lingüísticos en común. Eso sí que es improvisado, irrepetible. La fugacidad es su esencia.

El aburrimiento

A los profesores hay que fingir que se les atiende, se expliquen como se expliquen, cuenten el cuento como lo cuentan. Y la coacción convierte el menester de escuchar en un tormento. El «prohibido bostezar» debía estar sustituido por la conquista real de esa atención aletargada y esquiva, por un decirse el profesor, aunque no lo escribiera en ninguna pizarra: «Vale bostezar. Pero aquí no va a tener ganas de bostezar nadie». Debían enseñarnos a ostentar ese bostezo disimulado, para que le sirviera de aviso y no de ofensa al que lo recibe; debían enseñarnos desde niños a abominar de lo aburrido como de la peste. No de lo complejo o de lo profundo o de lo triste, sino de todo lo que no estimula el afán de participación, porque está mal contado. Contado desde la desgana, por cumplir. Pero, como nadie puede dar lo que no tiene, para eso tendrían que dejarse de aburrir las personas mayores. Que se suelen aburrir como tigres. Y por eso aburren tanto.

La participación

Pasa igual con el cuento que te enchufan sin mediar ósculo ni palabra, sin prólogo. (Y en el prólogo es donde más hay que tantear el terreno del oyente, ya que supone una invitación para que lo deje y se venga al tuyo de buen grado.) No te saben ir metiendo en situación poco a poco, ni tienen en consideración tu ritmo. Como en el baile agarrado: nos dejábamos llevar bien («¡qué bien te dejas llevar!», era más que un piropo, la iniciación de un entendimiento) cuando nuestra pareja nos llevaba bien; en caso

contrario, surgía, como protesta, la rigidez del cuerpo. Hay gente a quien no le importa saber si la sigue uno por gusto o a la fuerza, víctima del ritmo que te impone. Y es la misma que echa luego esos discursos que te arrastran a una especie de excursión turística programada. Las cosas que te manda ver el guía las ves allí delante, pero «no te entran». Mirando alrededor, se da uno cuenta de que todos están atentos a poner cara de atender, y no vas a ser tú menos. «Que no me noten que no atiende.» Son resabios fatales y se pueden quedar crónicos. Los niños que se han aplicado consumadamente a poner cara de atender ya sabemos los monstruos que van a engendrar luego de mayores. Rodeados de ellos estamos, por desgracia.

El preámbulo

Lo mismo para contar que para tirarle de la lengua a otro, no se puede ir en plan de «aquí te pillo, aquí te mato», sino poquito a poco. Eugenio me ha contado que en Pobladora de Aliste, cuando andaban tratando de sonsacarle a la gente de allí cuentos de la región, Cortés, que había hecho estudios de dialectología por aquella zona, les advirtió: «Que no lo noten. Tenéis que meterlos en esas preguntas con preámbulo».

La narración avasalladora

Hay narraciones que tiranizan. Son las que, en vez de ir propiciando nuestra adhesión a las emociones o juicios del narrador, nos los imponen en bloque ya de entrada, sin preámbulo. La vehemencia con que estos narradores, generalmente tan propensos a la exaltada alabanza como al encarnizado dicterio, hablan de lo que les gusta o de lo que aborrecen, agobia al oyente y no le deja tregua para seguir los caminos que tal vez pudieran llevarle a una convicción parecida. Se ponen delante de lo que cuentan, lo tapan con la avidez de sus gestos, nos lanzan dictámenes para los que exigen aprobación incondicional y fulminante. «Es una persona divertidísima, encantadora, te ríes mucho con ella, yo hacía tiempo que no lo pasaba tan bien con alguien; verás lo bien que te cae, te va a encantar.» Lo repetirán muchas veces, insistiendo más en el tono con que pretenden sentarlo como artículo de fe que en dejarnos ver la escena ni oír la conversación que provocó aquellas carcajadas. Si acertaran a ponernos delante de los ojos algún atributo visible de esa persona, a contarnos cómo se produjo el encuentro con ella, cómo fue el paseo que dieron, a transcribir lo que hablaron, el oyente mismo, de manera espontánea (caso de que sus gustos se inclinaran hacia situaciones y seres de ese tipo), premiaría lo sabroso de la narración con una carcajada afín a las que despertó en el narrador aquella persona tan graciosa. Y solamente entonces es cuando a él le tocaría comentar, satisfecho de haber logrado esa participación: «Me alegro de que te rías. Yo también me reí mucho». La narración avasalladora tiende a los resúmenes, a la

congelación del proceso.

La recomendación

En el campo de lo narrativo, la declaración de que los asuntos de que uno habla le interesan fervientemente, y que por eso su artículo debe ser publicado o su voz escuchada, resulta inconsistente si no viene refrendada con la única demostración admisible: la de contar de forma convincente, no eso, sino el cuento. El relato vive de su propio ejercicio, no de recomendaciones.

Narración compulsiva

Lo primero que hay que averiguar es si el oyente se siente cómodo, y luego, si se sospecha que no, una de dos: o callarse o procurar que lo esté. Las narraciones gratas son las que no te sepultan ni te despojan del derecho a seguirlas desde tu sitio. Dar libertad al oyente, es como dar libertad al amante. («No me miras, mírame, me tienes que hacer caso, ven acá, ¿en qué estás pensando?») Se trata de procurar que atienda, claro, pero sin atosigarlo con chantajes. Sin jalearse la propia narración. Hablar sin chillarle a la gente, sin cogerla por las solapas. Podrás quedarte sin oyentes, bueno; pero los que vengan, lo harán de «motu proprio». A los que «les vaya la marcha» y estén acostumbrados a distraerse en cuanto no se les ate con las lianas de lo excesivo, lo doctoral o lo autoritario, éstos que se vayan. Cuanto menos bulto, más claridad.

Los sermones

Fomentar la atención. A la gente con menos vocación de atender puede embarcársela, y a la larga lo agradece. Depende de la astucia y del tesón del narrador. Y también de que no asome el plumero la moraleja. Están maleados los oyentes de tanto como suele exhortarles el discurso ajeno, hartos de sermones. La narración sin más designio que el de entretener no están acostumbrados a escucharla y les hace desconfiar. «¿Qué me querrá pedir con eso, en qué líos me irá a meter?» Esa afición pura al «arfos progresivo» de las palabras se ve pagada con el beneficio que inoculan gratuitamente cuando se entrega uno a ellas sin buscarle tres pies al gato, ni dar por supuesto que te tienen que llevar a alguna parte. Sólo así llevarán a paisajes inexplorados. ¿Perder el tiempo? Según lo que se entienda por perder el tiempo. Muchos se pasan la vida diciendo que el tiempo es oro y me da la impresión de que no hacen más que convertirlo en calderilla.

Ejercicios escolares

Lo más absurdo era aquello de «Escribir una carta a un amigo», como título de una redacción obligatoria. Se intuía la mentira de esa carta sin sobre, sello, cartero ni buzón. ¿A qué amigo? No se ensayaba ninguna forma de expresión nueva; todo lo que se pudiera poner caía en los dominios del tópico.

Autonomía narrativa

El primer estallido de nuestra autonomía narrativa llegaba con la aparición del recado amistoso y la urgencia de darlo; aquellos papelitos de pupitre a pupitre («A la salida te tengo que contar una cosa»), la carta al amigo de carne y hueso –se enviara o no–, el recuento de los sueños, el paso al diario íntimo. En aquella necesidad de desahogo más o menos poemático, ya dejaban de imperar criterios de escolaridad referidos a una escala oficial de valores. Por primera vez escribías como te lo pedía el cuerpo, mejor o peor, pero porque te daba la gana. Luego ya ese ejercicio podía redundar en enriquecer tus composiciones de clase, precisamente por haberte atrevido a desafinar por tu cuenta y riesgo, a desviarte de aquellos mohosos raíles. Y podía decir el profesor: «Esta redacción se sale de lo corriente, es muy original». Pero los resultados académicos eran harina de otro costal, un pago secundario.

Expresión oral

El esfuerzo por hallar la expresión correcta, evitar los giros «fuera de lugar» (¿pero con arreglo a qué normas están fuera de lugar?), incomoda al alumno, para quien todo acaba estando fuera de lugar, precisamente porque no le dejan hablar desde el suyo: el saludo atenido a reglas convencionales de urbanidad («¿cómo se le dice a la tía?, dale las gracias por el osito»), la composición misma que te instaban a escribir «como si estuvieras hablando». Vacila el niño, se empantana. Para no sentir empacho y que brote la elocuencia, no es saber hablar lo que hace falta, sino tener algo de qué hablar y saber de eso –de lo que sea– lo que no sabe otro. Cada cual que responda de lo suyo, que atienda a su juego, a su cuento. Hay gente del campo que, por estar tan segura de la importancia de su ganado o sus cosechas, acierta a contar cosas relacionadas con esos temas con una riqueza y una audacia verbal que para sí quisieran las gentes de letras.

Narrador olímpico

Algunos narradores escriben o cuentan de una manera muy antipática (en el sentido etimológico del término). La misma dificultad para sentir «simpatía» por los demás, para «padecer con» que posiblemente los aqueje en la vida, se les nota en su ignorancia del interlocutor, de cómo se desespera alargando la mano hacia otra mano que no encuentra. Arrojan sus palabras o sus escritos desde una especie de olimpo, ignorantes de la insatisfacción que provoca ese texto en el que ellos solos se enroscan, exhibiendo su onanismo con gesto displicente y superior. No provocan la perplejidad para divertir a nadie, o para invitar a una pesquisa, sino simplemente para ser admirados. Y lo suelen conseguir, porque hay muchos papanatas en este mundo. Mucha gente que suspira abrumada y dice: «¡Si no lo entiendo, qué bueno debe ser!».

Lazos de sangre

Los argumentos de autoridad son los que tienen más fuerza, pero es una fuerza ilegítima. Los lazos de sangre, esos que vinculan a padres, hermanos, amantes y «amigos carnales» (como los llamaba Agustín), y crían una tendencia a la lealtad a ultranza entre unos y otros, nunca tienen derecho a propagar la red de sus ataduras a un reino donde nadie tiene por qué casarse con nadie: el reino del logos. Ese terreno tiene sus propias reglas de obediencia, que nada tienen que ver con bodas, contratos ni alianzas de parentesco. «A nadie obedeceré sino al logos», se lee en *El Critón*. *Pero por lo general no se atiene uno al mandato del logos, y eso es lo que estraga precisamente la relación entre familiares. Hay un refrán español que ha dejado constancia de este fatal estrago: «Dos que duermen en el mismo colchón, se vuelven de la misma opinión». ¡Pues sí que estamos buenos! El proceso tendría que ser justamente a la inversa. Que fuera la afinidad de opiniones y la afición por comentarlas y esclarecerlas lo que llevara a la gente al amor, al deseo de dormir en el mismo colchón.*

El proselitismo

Hay personas que mientras no consiguen contagiar la ferocidad de sus criterios e implantarla como irreversible, piensan que han perdido el tiempo hablando. Sólo están contentos cuando ven encenderse en los ojos de su oyente una condenación idéntica a la suya. Quieren alianzas, no controversia. Suele ser gente que cuenta mal las cosas. El proselitismo es enemigo de la buena narración.

La interrupción. El proceso

Unas veces el fallo está por parte del que cuenta, pero otras también –y no pocas– por parte del que escucha el cuento. No hay que confundir participación con interrupción. Las interrupciones del oyente torpe y atolondrado derivan de su incapacidad para concentrarse en lo que va oyendo, de su prisa por recoger resúmenes, resultados. Es como los que te estorban, preguntándote sin parar en una película. Espera, hombre, aprende a ir cogiendo los datos, da tiempo al tiempo. Si te interrumpen demasiado, si te obligan a ir anticipando a cada momento explicaciones para lo que solamente puede quedar claro a medida que se va contando, acaba uno por aburrirse de contar. Conviene frenar el impulso de interrumpir indiscriminadamente, aun a riesgo de perder, de momento, alguna cosa. Todas las que parecen haberse perdido, reaparecerán a su debido tiempo, si el narrador es bueno; hay que darle un margen de confianza, intentar seguir su ritmo, tener la generosidad de perderse con él. Pronto se sabe si es de los que te dejan atrás deliberadamente, porque quieren tomarte el pelo, o de los que no. Se sabe en seguida quién te pide de verdad: «Sígueme, por favor, espera, ya verás cómo luego lo entiendes todo». Los coleccionistas de datos estorban el impulso creativo del narrador, el borbotón de una retahíla que solamente puede surgir engarzando los detalles dentro del conjunto de esa manera peculiar. «No te entiendo lo que dices, lo cuentas muy mal» –es una interrupción legítima–. En cambio, no lo son las que pretenden dejar aplacada a cada tramo la curiosidad por un detalle que sólo más adelante revelará su sentido o su insignificancia. Los que se pasan toda la tarde haciendo fotografías en una corrida de toros, se llevan a casa un material congelado de archivo, pero no se han enterado de la corrida, no han estado en la plaza.

El interlocutor soñado

Los poemas. ¿A quién se dirige uno cuando habla de las cosas que se han perdido o de las que han cambiado tanto que nadie las reconocería? Si se propusiera uno en estos casos con rigor el problema del destinatario real –no el soñado–, seguramente nunca escribiría un poema. ¿Para quién la nostalgia de lo perdido irremisiblemente? A quien pudiera compartir esa nostalgia seguramente le envenenará y tratará de escurrir el bulto. «A mí no me recuerdes eso», nos dirá. La nostalgia, que nos azuza a pasar una y otra vez las cuentas de ese rosario, solamente podrá llegar a dar en alguna diana si no lo pretende. Partiendo de que es por esencia intransferible. Así es como se han escrito los mejores poemas del mundo, desde la ausencia del interlocutor real. Inventándose uno que jamás va a responder a nuestra canción: las nubes, las olas del mar, las ciervas del monte, las flores del verde pino. (Canciones de amigo: «Ay frores, ay frores do verde pino»...)

Invención del interlocutor

No niego que la falta de destinatario aborta lo que parece exigir perentoria expresión, pero tampoco sé si las cosas, alcanzadas a decir de una determinada manera, inventarían solas su propio destinatario. Encontrar una forma nueva de hablar equivaldría a inventar, por esa vía, una relación menos convencional con los demás. Y al alterarse –aunque sólo fuera utópicamente– nuestras posibilidades de relación con otro, ya se empezaría a configurar la narración que tal vez le gustase oír a ese otro. Hay más gente de lo que parece ansiosa de salirse del papel que la vida le condena a representar, ansiosa de escuchar cosas diferentes a las que oye todos los días. Pero no lo saben. Hay que contar con esto para intentar la aventurada búsqueda de interlocutor. ¿Por qué dirigirnos a quienes nos demuestran ser, darles una réplica de repertorio? Las palabras de repertorio se petrifican, y añaden un grado más de silicosis a la que ya padece el oyente. Piedra sobre piedra. Dirigirse a los oyentes como a personas, por si acaso lo son; lanzar los dados a la zona de su atención que aún no esté petrificada; envidar a un juego distinto del que hay sobre la mesa, residuo de otros consumidos ya. Apostar a la carta de que alguien pueda despertarse y pestañear con sorpresa y alegría al sentirse llamar por un nombre nuevo, invitado a dar una respuesta nueva. Quiero jugar a eso: me has resucitado.

El espejo

Dolores hablaba como los ángeles, aunque nunca quiso aprender a escribir. A mi niña le decía un piropo muy bonito: «¡espejo!». Eso se busca siempre en los demás, claro, un espejo. Y los niños son los espejos menos gastados, los que con mayor exactitud y generosidad recogen puntualmente cuanto se refleja en ellos: imágenes, cuentos, gestos, escenas, y todo lo guardan. Algunos períodos de mi vida se habrían perdido irremisiblemente en la niebla sin dejar más huella que la de una confusa desazón, si más adelante no me hubiera devuelto la narración de ellos quien los espejó en la infancia dentro de un ojo alerta, anárquico, insomne. ¡Con qué fruición se recuperan esos tesoros perdidos que dejó uno, sin darse cuenta, en el espejo del interlocutor infantil!

Relaciones entre narrador y oyente

Cuando al narrador y al oyente les une la pasión previa por acercarse a colaborar en el entendimiento de aquello mismo que la narración designa, el acercamiento entre uno y otro será una consecuencia natural. Y vendrá sola, sin buscarla. El proceso

contrario, el de las narraciones emprendidas con el primordial designio de despertar interés o amor no siempre lleva, en cambio, de forma tan inequívoca y certera al otro polo: al de contar las cosas bien.

Los letreros

Manía de colgarle de antemano letreros al narrador, de vincular lo que dice con su personalidad, con su presunta ideología. ¿Y si no tuviera otra que la que se configura a través de las palabras que va tejiendo? Estamos deteriorados por el abuso de un oído polémico. La España de los abogados, de las defensas, de las banderías. ¿Pero tú quién eres para decir eso? ¿De qué bando eres tú? Y si se contesta: «de tal bando», ya hay un apaciguamiento por parte del oyente; a la tempestuosa urgencia por clasificar sucede la calma chicha. «¡Ah!, bueno, entonces ya sé lo que me vas a decir, sé a qué atenerme. Paso a preparar mi defensa o mi adhesión.» Para que todo quede atado y bien atado, ha llegado a adjudicarse letrado incluso al que no admite ninguno, porque no le gustan, porque se los sacude todos: a ése se le llama «francotirador».

Literatura epistolar

La literatura epistolar es el resultado de aquello que solamente pudo decirse a una determinada persona y en una determinada situación. Todo el que haya conocido el placer de recibir cartas íntimas, esperarlas y contestarlas, sabrá que esa emoción nunca queda plasmada en el texto mismo de lo escrito que –aunque literariamente resulte convincente– supondrá, con respecto a la situación dentro de la cual cobró sentido, lo que puede ser una violeta seca metida entre las páginas de un libro con relación a la primavera en que se estaba leyendo ese libro. Y sin embargo, hay una curiosidad irreprimible por meter las narices en correspondencias ajenas, por soñar que es uno aquel destinatario. (Tampoco lo es ya –por supuesto– el que relee, al cabo de los años, una carta vieja dirigida a ese otro que él era.)

Las cartas y la historia

...Y, sin embargo, ¡cuánto tienen que ver las cartas con la historia! Los archivos están plagados de cartas, que nos ayudan a componer, fragmentariamente, el rompecabezas de la historia. Sin el estímulo de un interlocutor concreto a quien dirigir esas quejas, peticiones, confidencias o declaraciones, muchos personajes del pasado no habrían dejado noticia de su vida ni de su alma. Pero ¿es lícito hacer pasar por

producto literario lo que nunca pretendió serlo y, precisamente por eso, nació con tan genuina frescura? Cualquier aviso de publicación de un epistolario póstumo despierta una mezcla de avidez y mala conciencia. Es como estarse asomando por la rendija de una puerta para sorprender la intimidad ajena.

Escribir de un tirón

Las tentativas literarias de la adolescencia siempre tienen algo que las emparenta con la carta o el diario íntimo: el arrebató, el estado de trance que empuja a escribir de un tirón. Luego se va insinuando el oficio, la pretensión de estilo, y se pierde la confianza en aquella primera ingenuidad. Las dudas y conflictos que van asaltando al escritor, a medida que se hace consciente de su oficio, se reflejan en su dificultad para mantener el acorde de entusiasmo con que estrenó ese cuaderno al que puso la fecha de un día determinado y sobre el que van lloviendo meses y años, mutaciones y desalientos, que desdibujan y ponen en cuestión la senda alumbrada por aquel fogonazo de certidumbre. Se sigue escribiendo en nombre de la fe perdida, para recuperar aquel silencio grato y acogedor de la habitación, el rasgueo febril de la pluma que no se detenía a tachar nada, la música de fondo de la lluvia o del tictac del reloj en la noche. Así, en ese estado de trance, debió escribir Kafka la noche del 22 de septiembre de 1912, de un tirón. Pero pensaba que era un borrador; si no, no habría tenido tan luminosa audacia. Bendita borrachera la tuya, Franz, y bendita tu ignorancia de lo que estabas haciendo.

Lugares comunes

La urgencia con que las cosas por decir pugnan por librarse del no ser, del olvido, contrasta con la evidencia de lo difícil que resulta encontrar el lenguaje adecuado para decirlas. Inventarlo. No siempre se deja de hablar por vaciedad mental. Parece, al contrario, como si existiera menos reparo para hablar por parte de quienes barajan frases hechas y admiten conceptos heredados, expeditivos, ruidosos, como si pusieran sobre la mesa fichas de dominó.

Narración «tanathos»

Llamo narración cerrada o «tanathos» a la que produce la muerte del interlocutor, a la que cae sobre él como un alud que no admite controversia. Con mucha frecuencia, además, finge necesitarlo, aunque excluya su verdadera participación, se complace en

asistir a su agonía y en inocularle una sensación de mala conciencia, de torpeza por no ser capaz de ayudar a quien parece clamar por él, de impotencia. Son narraciones inmanentes, granizadas de pedrisco que hay que aguantar agachando la cerviz. Al interlocutor le piden una mano que se esfuerza por tender en el vacío, consciente de la inutilidad de su gesto. (Lo peor de los vampiros –dijo una vez un amigo– no es que te chupen la sangre; es que luego escupen y dicen: «¡Qué asco!».) La narración «tanathos» nunca pretende rectificar ni transformar aquello que enuncia, pero exige indefectible aceptación. Es siempre una salmodia unilateral quejumbrosa, y se caracteriza por complacerse en la irreversible fatalidad de unos males para los que no admite drenaje. Cualquier solución sugerida le parece ofensiva a quien recibe la sugerencia, síntoma de incompreensión. El narrador «tanathos» se agita en su caverna y necesita arrastrar a ella a quien intenta sacarlo a la luz.

Frente a este tipo de narraciones (de reproches, de enfermedades, de enaltecimiento de la propia conducta, de enunciación de problemas sin analizar, de autocompasión o de dicterio), llamo narración abierta o narración «eros» a la que es capaz de producir placer, aunque tenga por tema un argumento triste. A la que despierta amor, divierte, enseña y consuela. Porque nos deja entrar en ella.

Protagonismo «tanathos»

El protagonista vocacional de la narración «tanathos» puede a veces distorsionar los motivos reales de su afán de protagonismo, disfrazándolos de preocupación por el mundo, las catástrofes, las guerras, el hambre o la enfermedad ajenas, etc. Pero elige siempre argumentos insolubles, sin esperanza ni remedio. Le sirven para afirmarse en el callejón sin salida de su sensibilidad agorera. Para mantenerse en el tormento de lo irreversible; solo, incomprendido, magnífico.

Estragos y catástrofes

Historias de enfermedades y de muertes. Se elige como tema predilecto la catástrofe, porque nos exime de pensar, de salirnos de la inmanencia. Son cosas que manda Dios. Gusta enaltecer la propia resignación ante lo irremediable. Pero, en cambio, cualquier tribulación o mudanza –por pequeña que sea– que pueda implicar una revisión de nuestro comportamiento o un análisis de sus motivos (un hijo que no viene a dormir, un amigo al que empezamos a cansar, un proyecto que no ha salido conforme a lo previsto) no se encaja tan fácilmente, es incómodo, hay que buscar en seguida un culpable para esa inaceptable y perturbadora alteración. Es posible que la tendencia tan extendida a refugiarse en los relatos de desgracias sin remedio, pueda arrancar del deseo de anegarse en el caos que inauguró la literatura barroca y recogió con otros

matices el Romanticismo. (Preludios de la «abulia» del 98.) La entrega exaltada y sin resistencia a algo contra lo que no se puede luchar, donde no cabe más que deponer el juicio y las armas. Se veía en eso una grandeza: la del antihéroe. Y ante el anonadamiento insólito (y sin embargo tan cotidiano, «nos puede pasar a cualquiera, ya ve usted»), se siente uno justificado en su desidia, queda subrogada la voluntad, cualquier tipo de actividad pensante. Visitas hablando de entierros, de incendios, de accidentes ferroviarios, de temporales, de sequías, de que Fulano tiene cáncer. Retórica reaccionaria, enraizada en el alma popular, como un sucedáneo, como una tregua a la fatiga de tener que decidir, de tener que sacar la vida adelante. («Cada vez que considero / que me tengo que morir / tiendo la capa en el suelo / y me jarto de dormir.») Humor negro de canciones y chistes. (Inmovilismo. El balneario.) En el «NO-DO» de postguerra había una sección fija que llevaba por título: «Estragos y catástrofes». Aparte de las danzas regionales y la inauguración de pantanos, era la más prolija. Con la presentación detallada de aquellos azotes meteorológicos o provocados por un accidente, se manipulaba la atención del espectador, distrayéndola de tantos otros acontecimientos horribles cuyos hilos no estaba manejando Dios precisamente. Se daba pasto a la narración «tanathos». Donde no cabía indagación ni pregunta alguna.

El cuento de nunca acabar

Precisamente lo que se está muriendo, y su muerte matándonos a nosotros, es la curiosidad, aquel afán infantil de indagar, de preguntar «¿por qué?». La afición a la pregunta se alimenta de un correlato más raro también cada día: el de la respuesta inesperada. ¿Para qué preguntar, si nadie nos sorprende con una respuesta divertida, que no apague la sed de seguir haciendo preguntas? Las primeras preguntas del niño – por concretas y rigurosas que sean–no sólo admiten la fantasía y el cuento como adecuada respuesta, sino que están clamando precisamente por ésa. Tratan de esclarecer, pero también de perderse por todas las ramas que surjan en ese árbol narrativo para cuya exploración total nunca tienen prisa. Es un árbol de infinitas ramas, un juego infinito. Un niño nunca se cansa de oír cuentos ni de pedir más, la prisa nunca la pone él, sino el que se los cuenta, condicionado por los quehaceres que le acechan, por la mirada al reloj o también porque quiera rematar sacando en limpio alguna moraleja de lo contado (en sucio, diría yo más bien, para ensuciar el cuento). La urgencia de los niños por oír cuentos nunca podrá tener parangón con ninguna de las urgencias de los adultos. Hay que meterse en el recinto del cuento, incondicionalmente, sin reservas previas. Ya se sabe que habrá que dejarlo en algún momento, claro (como yo dejaré de escribir estas notas), que la hora de dejarlo vendrá marcada por algún aviso, pero ahora, cuando se cuenta, no hay por qué estar pendientes de ese aviso, ya vendrá; vamos a hacer como si no existiera.

La conjetura

Trances de conjetura. Herencia de las adivinanzas. Hay muchas canciones que se inician con una situación de ambigüedad, de pregunta, que da lugar a toda clase de conjeturas. Tiene que haber algo que adivinar, algo que nunca queda claro. El rapsoda se suele hacer eco de una curiosidad general por el caso que cuenta. ¿Dónde va la Mariana? ¿Quién es esa buena moza que viene por la caleta con ese empaque de majestad, quién dice que se consume por una pena secreta si no la ha visto nadie llorar? Que sí que sí que sí, que la Parrala tenía un amante; que no que no que no, que sólo vive para su cante. ¿Adónde irá ese barquito que cruza la mar serena?, unos dicen que a Almería y otros que pa Cartagena. ¿Por qué se viste de negro, ay por qué, si no se le ha muerto nadie?

La verdad con mayúsculas

Cuando decimos: «Me gustaría que fuera verdad», no siempre estamos diciendo la verdad. Lo que nos gusta es sacarle todo su jugo a ese momento efímero, a la gran verdad que tiene, porque creemos en él. Esa otra verdad con mayúsculas que se dispara hacia el futuro es la que menos importa ahora. «Nunca me fales verdade –dice la enamorada de un fado–, gosto de ti quando mentes.» La verdad muchas veces no se puede aguantar.

La verdad de lo perdido

Se resiste uno a admitir que haya otras muertes tan evidentes e incontestables como la muerte física. Y sin embargo se instalan con la misma realidad, ¿qué diferencia hay? De un muerto nadie se pregunta: «¿Pero vivió?», no se plantea uno el problema de la verdad o la mentira de su vida. Vivió, lo que pasa es que ahora ha muerto. No nos preguntamos si era verdad o mentira lo que nos dijo por el simple hecho de que ya no hable. Simplemente es que ha dejado de hablar. Aceptarlo igual en los demás casos, es dar un paso de gigante.

La afición al guiso

Las recetas de un guiso siempre dejan un margen de participación personal, al llegar a esos tramos que al ignorante le parecen fundamentales para lograr el éxito. «¿Sal?,

eso lo que tú veas; ya notarás cuando está cocido, se pone sonrosadito; las vueltas cada uno se las da a su manera», etc. Es una invitación a improvisar, al dictado de la intuición. Los buenos cocineros nos pueden decir, a lo sumo: «Fíjate en cómo lo hago yo», y los miramos para aprender. Pero el guiso nunca sale igual, puede salir incluso mejor. Ya lo irás viendo tú mismo, prueba por tu cuenta, aficiónate. Como cuando te metes a contar algo; no hay más norma que la afición. Igual con el amor: son ociosos todos los tratados de sexología esclareciendo cuál es el momento ideal o la postura ideal para lograr el orgasmo compartido: a eso sólo enseña la afición y el deseo.

El antiplagio

Yo no puedo, aunque quiera, copiar a Natalia Ginzburg. Coincidimos a veces, eso sí; somos amigas, aunque no nos conozcamos, y nuestras manos pueden rozarse, porque escogemos por la misma zona de las muchas donde se cría material de cuento. Cualquiera de las voces que se te quedaron enredadas en la trastienda de la memoria irá siempre contigo, resonará dentro de la tuya. Eso no es copiar ni robar, es tejer lo ajeno con lo tuyo, dar albergue en la propia a la memoria de otro; «haced esto en memoria de mí». Sólo se apodera de algo aquel que no lo ama, que se siente deslumbrado de lejos por un brillo que le parece prestigioso, pero que no se arrima al calor de la hoguera. Sólo copia ése.

Citas de autores (1)

¿Esmaltar el propio texto con citas de autores? No hace falta. De sobra sabe uno lo que le debe a cada cual, y le da las gracias en sus oraciones a esos préstamos que le han fecundado. Pero el guiso es de uno; si viene a cuento, se declaran los ingredientes, pero no tiene por qué sentirse uno en la obligación de hacerlo.

Citas de autores (2)

Tampoco, cuando hablo, necesito estar diciendo a cada momento si tal o cual expresión peculiar la usaba mi madre o un amigo de Zamora ni cuándo «me la pegó». El trato afectuoso, al llegar a cierto grado de intimidad, borra las fronteras lingüísticas entre lo propio y lo ajeno; ya da igual, no se sabe cuándo se coge y cuándo se regala; por eso resultaría muy fatigoso –además de afectado– estar delimitando siempre los campos de propiedad. Cada palabra tendría, entonces, que acarrear una nota a pie de página. Y a veces la acarrea, en chispazos de a segundo, dentro de

nuestra memoria. La intuición te aconseja espontáneamente cuándo procede hacer explícita la mención y cuándo no. Es decir, cuándo el cuento pide ser interrumpido para intercalar en él la historia de origen de alguno de sus elementos, de cómo entraron a formar la trama de nuestro acerbo narrativo. Pero eso tiene que venir a cuento, que resulte oportuna esta historia lateral.

La jerga «gutenberg»

La letra escrita no tiene por qué ser desdeñada, pero tampoco producir indigestiones. La gente que escribe libros de ensayo suele estar demasiado inmersa en el caldo gutenberg, que a veces alimenta, pero otras es como caldo Maggi. Hay que salir al campo algunas veces a desintoxicarse, a romper el hechizo de un sabor en conserva, considerando que sólo pudo lograrse matando unas gallinas como esas que ahora picotean en el estiércol delante de nuestros ojos.

Escalada hacia la letra escrita

A veces una novela «no te entra». Sólo si estás un poco en blanco, si has logrado desembarazarte del acoso de tus propios argumentos, darles cierto plazo de vacación. La compañía que te ofrecen los libros no es tan inmediata como la que te ofrecen las personas de carne y hueso, aunque ésta pueda ser luego más inconsistente y de pacotilla. Pero el cuerpo lo que te suele pedir es el remedio más fácil. Se requiere un esfuerzo y un entrenamiento para dar el salto hacia esa órbita de los libros que inyectan el consuelo de una forma más lenta y comprometida. Darlo depende de que estemos en forma o no.

Paseos interiores

Debo considerar, cuando me entra la claustrofobia, que tampoco necesariamente voy a encontrar lo nuevo por la calle. Esto que estoy haciendo ahora de copiar notas viejas de mis cuadernos, ¿por qué no va a sacarme del veneno de mis humores y del cuarto que se me cae encima? Es como dar un paseo por un parque antiguo, volver a ver aquellos pavos reales mirados como entre sueños, desde estados de ánimo diferentes. Me parecía un parque muy conocido, pero resulta que no, que no había recorrido todos sus senderos.

La «paja»

Un buen narrador no debe querer escribir lo que no va a leerse. Tiene que obligarnos a que no nos saltemos nada, a que nada de lo que pone nos parezca paja. Hay tantos libros desconsideradamente atiborrados de paja que han criado en el lector ese vicio de leer aprisa, de saltarse páginas a ver lo que pasa luego. Y pagan justos por pecadores. Igual en el amor. ¿Por qué van a ser paja los preámbulos, si saben embaucar, si logran hacerte olvidar adónde te llevan? Hay mucha gente que en el amor también anda ciega por saltarse páginas, por matar la gallina de los huevos de oro. La rumia del lector paciente se corresponde con el disfrute del amante delicado. Destrozar una muñeca para sacarle las tripas. Cargarse una historia o un viaje por el afán de quemar etapas, de ir a doscientos por hora. No me destripes el cuento.

La palabra evanescente

La palabra es revelación momentánea, epifanía. Al producirse deja detrás de sí misma la estela de su fugacidad. Es gratuita y sólo operará creída en su gratuidad, en lo que tiene de fluyente, de pasajero. Siempre resulta un poco engorroso «dar palabra» de algo, porque con ese giro lingüístico la estamos disecando; se insinúa la sombra amenazadora de un código que la va a convertir en perenne. ¿Cómo dar lo que no puede ser poseído por nadie, sino sólo disfrutado? La palabra vuela, ha nacido para volar, que nadie la coja. Las actitudes de lealtad, de mantenimiento a ultranza de lo dicho, de coherencia forzada, nos dejan en los dedos el polvillo de las alas de una mariposa que no logró escapar y que ahora se agita con un alfiler atravesándole el cuerpo. Te cojo por la palabra.

Azar de la elaboración

Las palabras puestas en fila. Su gratuidad. ¿Quién me iba a decir a mí cuando tuve aquella primera intuición infantil, siempre presente en mi memoria (yendo en coche a Piñor, antes de la guerra, por Ginzo de Limia sería), que de allí, de la intempestiva perplejidad que me produjo la noción del azar de las letras uniéndose y formando palabras, iban a surgir todas las cuestiones que ahora trato de ordenar y poner de acuerdo? Los problemas que me suscitaba la lectura. ¿Por qué El Quijote estará escrito precisamente así? ¿Por qué dirán que unos escritores lo hacen bien y otros mal?

Improvisación. El riesgo

El que no se arriesga no pasa la mar. En los cuentos fantásticos era la ambigüedad de aquellos consejos velados que el genio o el hada daban al protagonista. «Tú mismo entenderás lo que tienes que hacer, al llegar junto al árbol de frutos de oro, o cuando encuentres al perro de ojos de fuego.» Daban un margen de improvisación sobre el cañamazo de cierto misterioso itinerario. Para encontrar el perro o el árbol lo importante era salir, ponerse en camino. Despegar.

Lo predeterminado

El que lleva un diseño preconcebido y obsesivo no se fija en el camino que le lleva a la cosa que busca. Hay casos en que está más justificada que en otros esta obnubilación. Situaciones límite. Si uno está esperando a un compañero con el que va a atracar un banco, toda la atención la tiene hipotecada en acechar su aparición por una de las bocacalles, no es momento para ponerse a mirar las flores de un escaparate. Pero no vamos a ir siempre por la vida como atracadores de bancos. Vamos, digo yo.

El diagnóstico precoz

Hay personas incapaces para mirar en torno suyo, porque diagnostican de antemano. No saben dar permiso a lo mirado para que se desarrolle y exista libremente; gente a la caza y captura de fenómenos que han de coincidir a viva fuerza con una explicación previa acerca de ellos; coleccionistas jactanciosos de fenómenos encasillados. Llevan la batuta sobre una sinfonía que no es la que está sonando, como si dirigieran un concierto fantasma. Estas personas, cerrilmente negadas a lo imprevisible (que escriben primero el índice del libro y después el libro), tampoco son perspicaces para mirar dentro de sí. Ni cuentan con los demás tal como van siendo, ni tampoco con su propio yo, cuyas mutaciones les pillan de improviso y les pegan unos sustos de aúpa. Habían decidido que nada les sorprendiera, y de repente: «Pero bueno, ¿de dónde coños me sale a mí esta culebra?».

Lo imprevisible

No podemos empeñarnos en ignorar las estridencias de lo exterior, al chocar contra el endeble alijo de opiniones salvaguardadoras a ultranza del caos y el conflicto. Sólo

contando con las sorpresas que nos puede dar el mundo, aceptando su contradictorio fluir, esas mutaciones mismas nos ayudarán a mantener puro el deseo infantil de mirar para entender, abierta la sed de seguirse preguntando siempre: ¿Por qué?

Los letreros

Lo que ha limitado a algunos pensadores ha sido el prurito de autodefinirse, de canalizar su discurso por los cauces estrictos de la epistemología, la lingüística, la antropología o lo que sea. Eso anquilosa al más pintado. Sería como estar todo el día pensando en el nicho donde nos van a enterrar, imaginando el epitafio. ¡Pues vaya un plan!

En crudo

No se trata de amortiguar el grito de la vida, ni tampoco de darlo idéntico (cinta magnetofónica), sino de darlo en otro plano, de reflexionar sobre él. Introducir una distancia entre el grito y el narrador. La elaboración es trascender lo puramente fotográfico u onomatopéyico. Hay quien se jacta de dar las cosas en crudo, sin trampa ni cartón. Aparte de que es mentira, porque el reino de la palabra no exime a nadie de las trampas que él mismo tiende, tomándolo como pretensión de verdad, la veo equivocada. Creen que es más directo dar así, en bruto. Bueno, puede, pero también es una grosería, que en el fondo encubre la indolencia del narrador. Y una falta de preparación, de educación en el arte de transformar.

El artificio

No hay escritura inocente. Escribir siempre es artificial, revela una manipulación. La palabra no sirve para traernos la cosa, sino para sustituirla. En cada palabra está implícita la ausencia de la cosa que enuncia; la cosa misma queda vedada al tacto.

Curiosidad: argumental e interpretativa

Dentro del código literario de señales que encierra todo texto, la curiosidad del lector puede ser argumental o interpretativa. Puede preguntarse: «¿Qué irá a pasar ahora?», o preguntarse: «¿Qué significa lo que esta ocurriendo?». Una buena narración tiene que

saber encender por lo menos una de las dos preguntas, y si es posible, las dos; pero sobre todo ir las aplacando, aunque de modo distinto. La segunda nunca la puede apagar del todo, es semilla lanzada para que fructifique en otro campo, en el del lector que la hace. Supone una invitación a participar.

El «mientras»

Cuando alguien te cuenta una cosa suya más o menos reciente, hay una tendencia a preguntarse: «¿Qué estaba haciendo yo ese día?», como para situar en el tiempo ese relato del amigo. El «mientras» acusa la simultaneidad de los acontecimientos, es la referencia de lo ajeno latiendo en torno y a la par de lo propio. Novelas de «mientras». *El Jarama* es una novela de este tipo.

Las historias de la gente coetánea con la que no se ha perdido del todo la relación – hermanos, amigos de nuestra edad –, se enlazan unas con otras por el nexo del «mientras». Los padres tienen historias de antes de nacer nosotros, pero las de la gente coetánea siempre las puedes situar y reconocer, llevan la huella de nuestra existencia. Los cuentos de Aldecoa. Sale todo lo que yo también vi y oí contar, lo que pasó cuando yo también vivía, cuando íbamos de tascas por la calle de la Libertad «esperando el porvenir que no llega»; los cuentos del amigo muerto, me lo reviven, y de paso me devuelven el estallido de mi primera juventud provinciana, de mi segunda juventud madrileña.

Red de cuentos

Ofrecemos esqueleto de cuentos. En el nuestro se insertan los de los demás. Percha de cuentos somos, pararrayos de cuentos. Unos amigos te llevan a otros, unos cuentos a otros, todo se engancha y enreda. Es literalmente el cuento de nunca acabar. No hace falta ir al cine para divertirse, los cuentos andan sueltos por la calle. Se trata, simplemente de recogerlos o no.

El desorden artificial

Hay un desfase entre el orden de los acontecimientos y su orden de sucesión dentro del relato. Siempre lo había intuido, pero para entenderlo y verlo de verdad me lo tuve que encontrar no como un problema abstracto, sino como el argumento mismo de la historia que quería contar, cuando me metí en archivos para seguirle el rastro a la vida de Macanaz. El desorden de sus papeles dentro de los legajos era un ingrediente tan importante para la historia como cualquiera de los datos que traían. La dispersión de

aquellos papeles, que unos habían ido a parar a París, otros a Valencia, otros a Madrid, otros a Simancas, y el tiempo llovido sobre ellos, daban la clave de aquella historia desparramada. Luchando contra su propio desorden la entendí. Y me di cuenta de que aquello que yo había sufrido de verdad, que se me había presentado como un reto a mi paciencia, se correspondía con ese artificio introducido por algunos novelistas, cuando inventan (para desordenar adrede su historia) personajes que van aportando a ella informes contradictorios, papeles, cartas. Fingen haberse ido enterando de la historia a saltos, desordenadamente. Esos líos de las novelas que empecé a llamar desde entonces «de papeles atados» me parecieron de risa, al lado de lo que me estaba pasando a mí. La diferencia que va de lo vivo a lo pintado.

Las interferencias

La gente interfiere en tu vida. No te pide permiso para entrar en escena ni para salir, va cada uno por donde le parece, y siempre tendrán que chocar contra el que no se quite de enmedio. Pero quitarse de enmedio es meterse en un laboratorio a respirar aire artificial, a trabajar sobre lo ya codificado, sobre lo ya previsto, pensando que llevas la batuta del mundo porque convocas los acontecimientos a medida de tu deseo. Eso claro que se controla. Lo difícil es tratar de armonizar acontecimientos que se mueven todos simultáneamente, que va cada cual por su cuenta, que son de naturaleza dispar. Hay que atender a todos a la vez. Cuando yo era pequeña había un número muy típico de circo: el del chino de los platos. Tenía que hacer bailar muchos platos en el aire impulsándolos con el mismo palito, y que no se parara ninguno ni se le cayera tampoco al suelo, porque se le rompía. La vida es como la labor del chino de los platos, atender a todos a la vez y a cada uno. Sí, claro, ya se sabe que con uno sólo sería más fácil, pero nos ponen muchos, y todos se mueven.

Las versiones simultáneas

Novela de distintas aportaciones. Testigos sucesivos trayendo su versión para desbaratar la verdad –y para iluminarla, al mismo tiempo– con mentiras parciales. Es como cuando yo iba de pequeña a la Escuela de Bellas Artes de San Eloy y nos ponían a varios alumnos a dibujar el mismo pájaro, era una especie de gaviota despeluchada, con las patas sobre un soporte de madera. A mí me molestaba que viniera aquel don José a rectificar el resultado de mi visión a golpes expertos de carboncillo. Mi pájaro era distinto del de Mundi y del de María Eulalia, porque lo miraba desde otro sitio, desde la derecha de la estufa: era el mío. (Lo mismo que pasó aquella tarde en casa de Natacha, hablando de B. y de las distintas circunstancias en que cada uno de nosotros lo había conocido: se aclaró entre todos el personaje.) Brazadas de material que no concuerdan al principio.

Narración simultánea.

El espectador

Asomarse a la vida de otros, a lo que ellos te enseñan de sus vidas requiere una mezcla de avidez y pasividad. Sin ésta, se avasallan los terrenos del narrador, se le exige desconsideradamente que te enseñe más o que te lo enseñe de otra manera: se escucha mal. Pero sin algo de avidez, el interés decae y lo mirado se hace aburrido, ajeno.

Lo propio y lo ajeno

Lo ajeno y lo propio. ¿Dónde está la frontera? La curiosidad por «mirar desde fuera» puede llegar a borrarla. A los niños les pasa. Se encaraman desde la calle para mirar a través de una ventana o por el borde de una tapia. En aquella habitación o en aquel jardín se está desarrollando una fiesta. No se atreven ni a respirar, se olvidan del hambre, del frío, de la hora de volver a casa, del otro amigo que va con ellos. Y nadie podría convencerlos, en ese momento, de que aquella escena que miran no pertenece a su vida. Su vida se funde con el mirar pasiva y ansiosamente. Es el germen del sentido literario.

Terrenos fronterizos

Todo condiciona e interfiere lo que nos hemos empeñado en llamar «nuestro». Esa misma intensidad de la mirada «hacia fuera» debíamos dirigirla hacia terrenos privados que tapiamos a nuestra curiosidad, considerar con el mismo interés de espectador lo que nos concierne que los fenómenos que se desarrollan a nuestro alrededor, no marcar una raya demasiado rígida entre ambas zonas. Tenaz salvaguardia de nuestra intimidad blindada, desconocida.

Vivir para contar

Vivir para contar. En *La Odisea* hay dos Ulises: uno, que vive las aventuras; otro, que las cuenta. «Vuelves a tu tierra –le reprende Atenea– y sólo piensas en los cuentos de bandidos, en las mentiras que tan caras te son desde la infancia.»

El legado narrativo

El legado narrativo. A veces, el narrador que late bajo el aventurero se suicida como tal, al entregarle al sedentario la historia de sus andanzas para que él la guarde, la recree y alimente. Le entrega su vida. Y el narrador sedentario se encuentra con el envoltorio de ese hijo adoptivo entre los brazos. La nostalgia, la fascinación y el desconcierto hacen nacer el amor que aplica a lo recibido para hacerlo suyo. Y llega a conocerlo como si le hubiera pasado a él. A quererlo como si lo hubiera parido él. El injerto del nómada en el sedentario. Vía de conocimiento mucho más directa y «carnal» que la de las lecturas exóticas.

Lo propio y lo ajeno

En definitiva, no hay relatos propios y ajenos, sino relatos que el narrador es capaz de hacer propios y otros que no se anexiona, porque no le han tocado en lo vivo. Esos serán los que cuente de forma desgana.

El cuento del cuento

Los problemas derivados de si el transcriptor del *Cantar de Mio Cid* fue o no Per Abat ocupan un espacio tan largo en los manuales de literatura como el comentario del texto en sí. Esto lo rechazan los estudiantes, pero es porque suele estar contado sin intriga ni pasión. Como expediente de acercamiento a la historia misma, es totalmente legítimo. El buen autor-transcriptor (como el narrador-testigo) debe añadir al interés por el relato el de su propio encuentro con esas historias que el azar le legó. Si yo cuento bien cómo me encontré con la historia de Macanaz, encenderé la curiosidad por leer el libro, que nació de mi propia curiosidad por enterarme de un asunto que no entendía.

Versiónes múltiples

Si le preguntas a una persona que si conoce a otra y te contesta que sí, puedes estar seguro de que las imágenes que guarda de ella componen un relato que va a empezar a socavar los cimientos del tuyo. Y hay que admitirlo. No decir «No te metas a hablar de él; es mi amigo». ¿Puede seguir siendo tu amigo si admites de él otra interpretación? ¿Y por qué no? Ni rechazar los datos nuevos ni admitirlos como una esponja que borre los tuyos. Entre todos se va componiendo el rompecabezas.

El nómada

En la vuelta de los viajes hay una sensación de desarraigo que muchos no soportan y creen remediarla volviéndose a marchar. Esos nunca salvarán del olvido sus viajes, a no ser que se los entreguen al sedentario. Viajar para tener instantáneas.

El paciente y el testigo

Lo que ha hecho sufrir tanto que ha llegado a anular toda capacidad de esperanza, de resurrección y de defensa, cae en una especie de cloaca de donde ya no se quiere nunca volver a sacar. Los acontecimientos que a uno no le están salpicando de veneno (aun cuando intente compartirlos verbalmente con quien los padece) podrá recuperarlos para la narración mejor que aquel paciente a quien han sumido en la atonía. Hay experiencias que de puro fuertes paralizan la capacidad narrativa. La novela de la cárcel raramente la sabrá escribir un preso. Le será más fácil hacerlo al carcelero o a su novia.

El narrador testigo

Las noticias acerca de un suceso importante que se ha presenciado pueden unirnos mucho al nuevo informador. Catástrofes, relatos de supervivientes. Se cría un vínculo casi apasionado entre los que «hemos quedado para contarlo». Haber vivido en común algún episodio insólito. Literatura de testigos.

El narrador sedentario

El navegante frente al campesino. Este último es el que elabora la tradición oral, el que la asienta. En él arraigan las historias del prófugo, del viajero que pasó por el pueblo, que estuvo unos días escondido en él, que enterró en ese refugio la memoria de sus naufragios. El mar que nunca vio el campesino aparece en los cuentos que le contó el aventurero acrisolado por una luz de eternidad, sedimentado en el hondón del tiempo que ha tenido para añorarlo desde su condición de sedentario, de ser apegado a sus raíces. El mar soñado desde la tierra. La mudanza desde lo inmutable.

Narración embarullada (sin proceso)

Algunas personas (como hoy el Monito) dan una sucesión de datos metidos a la buena de Dios en el cuento, sin hacer las aclaraciones precisas para que al oyente se le hagan inteligibles los cambios de tiempo o de decorado que van introduciendo. Se escamotea, así, ese momento tan fundamental de la aparición en el relato de un nuevo personaje. Su primera mención explícita no va precedida por introducción ninguna, como si el narrador distraído tuviera la extraña convicción de que el oyente sabe lo mismo que él, y así se queda muy sorprendido de que se le pregunte: «Pero bueno, ¿qué Antonio?», y hasta se puede enfadar creyendo que no le está uno escuchando bien. La desatención, en casos así, no está por parte del que escucha, sino del que habla. En las malas novelas, lo mismo: los personajes que se quedan sin relieve, enneblinados, y que dan ganas de seguir pasando páginas para ver lo que viene luego, no es porque sean grises o poco interesantes en sí mismos, sino porque han sido torpemente introducidos. La narración presidaria del Monito podía haber sido apasionante para mí, pero su falta de sentido narrativo le impedía atender a mis exigencias de puntualización: «La riña esa, ¿cuándo había sido?». «¿Y ése era el de antes?», no me oía, seguía atropellando a toda mecha sin dejarme respiro para verle la cara a nadie, ni cómo eran sus relaciones con los reclusos que nombraba, ni las de ellos entre sí, ni un rincón de aquellas galerías, ni el tedio y la sordidez de las horas muertas que pasaban sin pasar. La falta de concentración y de demora por parte del narrador hacen que lo vivido y lo narrado se asfixien mutuamente en estos relatos que parecen maratones sin ritmo. Lo vivido de forma histérica se cuenta siempre de forma histérica. Y no le sirve de nada ni al que lo cuenta ni al que lo oye.

El tedio

Los meros pacientes de la vida, es decir, los que no han hecho nada ni visto nada, ¿cómo van a contar algo que tenga interés? La pasión del espectador puede provocar una narración tan interesante como la del protagonista. O lo que se vio o lo que se hizo: eso es lo que queda en las buenas narraciones. También lo que se sintió (aunque sea trivial), pero para eso hace falta la alianza del pensamiento, alguna brizna de la conciencia despierta. El tedio no deja ver nada, simplemente se padece. Para transmitirlo hay que haberlo superado, haberse echado fuera de él. (La «noia» de Pavese.)

Selección. La «paja»

La buena narración oral es la que no se empeña en rellenar artificiosamente los vacíos de información que el acontecimiento narrado dejó al producirse. Lo que no te entró en una primera impresión, lo que ya entonces «in situ» no seleccionaste, porque te aburría y te parecía paja, si luego te empeñas en transcribirlo con muchas puntualizaciones, se convertirá en paja dentro del relato, será estéril. Mejor dejar cabos sueltos que poner

parches. La memoria es muy sabia y sabe lo que selecciona y lo que no, lo acusa luego en las imprecisiones y balbuceos del lenguaje, en las metáforas a que acude para salvar ese vacío de lo que la atención pasó por alto. Se dice, por ejemplo, «bueno, yo no me enteré de lo que hablaban, porque aquello me parecía una junta de vecinos». Y se pasa a lo siguiente. Y vale. Si esto se hiciera en las novelas, ¡cuántas páginas inútiles se nos ahorrarían!

Como esa gente que se empeña en hacer recuentos fidedignos: «Tenía dos hijas... espera, ¿o eran tres?, no, no, yo creo que eran tres». «Me parece que me lo dijo la señora aquella, ¿cómo se llamaba?, ay, por Dios, si lo tengo en la punta de la lengua, sí mujer, una alta, venía con los López...» Cuántas veces el interlocutor corta con impaciencia: «Bueno, sigue, qué más da». Porque efectivamente da igual. Las cosas hay que dejarlas como se recuerdan, como surgieron, un poco en plan de río revuelto. Lo primero que tiene que aprender un narrador es a no ser exhaustivo.

El tiempo narrativo. Proceso

Los que cuentan mal no saben dar la noción del tiempo, que, como decía San Agustín, nos es lo más familiar a todos, pero nadie sabe explicárselo a los demás. El tiempo tiene que fluir siempre dentro del relato, tiene que dejar su herida, zarandear a las gentes que se mueven dentro de él, ir las transformando. Y que se vea cómo y por qué y a través de qué fases pasan de un estado a otro. De un paisaje siempre se podrá decir «había al fondo una montaña de perfil dentado que se recortaba contra el cielo» y decir que era gris o majestuosa y que la iluminaba la luna con su luz cadavérica o sonámbula o lo que se quiera. La montaña y la luna están ahí siempre iguales y se dan cita a la misma hora y nos enterrarán a todos, las adjetive el narrador como las adjetive. Pero de un personaje, recién introducido en el relato, no se puede decir sin más ni más que era generoso y compasivo o que tenía instintos criminales, eso el tiempo del relato lo dirá. No se le puede ver de una pieza, se le tiene que ir viendo, a través de lo que haga, de lo que diga, de las actitudes que tome. Espere usted a ver, porque puede ser de una manera o de otra, según lo que pase, según con lo que se enfrente y lo que el tiempo vaya haciendo de él. Pasa igual en la vida, a nadie hay derecho a colgarle para siempre el mismo adjetivo. Las personas tienen un antes y un después, y eso es lo que hay que saber marcar en la historia. Son su proceso, el de la historia misma que viven. No son, van siendo.

La geografía narrativa

Lo que no cambia es una referencia inexcusable para lo que cambia. En eso consiste el poder de evocación de los lugares a los que se vuelve o por los que se está siempre pasando en etapas sucesivas de nuestra biografía personal. Su presencia inalterable

acentúa por contraste la conciencia de nuestra fugacidad, de nuestra continua mutación, nos trae el recuerdo de todas las cosas y personas que han muerto. En Azorín, por ejemplo, no existe asomo de geografía narrativa. Los paisajes que describe no parecen herir a nadie ni despiertan en los ojos de quien los mira más que imágenes históricas o literarias, pero no arañan en la carne ni en la sangre de ese espectador que reflexiona, como si no existiera. ¿Para qué sirven esos cuadros? ¿Contra quién arrojan su eternidad? ¿De qué clavo están colgados? Yo, de verdad, es que a Azorín no lo aguanto.

Cultura oral. Lo concreto

La española es una cultura oral, se desconfía un poco de los letreros. En otros países pocas veces le pregunta nada por la calle una persona a otra desconocida, y si lo hace, es fácil que la respuesta consista en señalarle un letrado donde viene todo explicado. O, en todo caso, te contestan escuetamente, sin enrollarse. Pero en España se necesita completar la información del letrado con la que te dé un ser vivo. «Oiga, me hace el favor, ¿la calle Malasaña?» «¿Es ésta la cola para lo de la renta?» o «El tren que va a Atienza es aquél, ¿verdad?». Y es casi una constante la satisfacción del informador, por el pie que le da la pregunta para dejar su rúbrica personal en la frase con que contesta: «Precisamente a Atienza voy también yo, a ver a una tía» o «Hasta llegar a una calle a mano izquierda, una ancha, yo soy una calamidad, no me quedo con los nombres de las calles, pero le acompaño» o «La ventanilla están a punto de cerrarla, dese prisa, porque la señorita es muy antipática». Nadie toma a mal que le preguntes, al ciudadano español le gusta enseñar algo al margen de los informes oficiales y agradece además entrar en contacto con otro para meterle, si puede, su propio cuento. Los cuentos jalonan cualquier menester, desgranados para los oídos de esos oyentes circunstanciales que te va deparando el camino. (Esto ha dado ocasión a gran parte de la literatura española: el cuento por el camino.) Cuentos en el tren, en la cola del autobús, en la carnicería, en los bares. La pregunta informativa es peligrosa, si se lleva prisa, porque puede desencadenar un alud imprevisible de cuentos. Se busca el bulto del interlocutor, se rechazan como sospechosos los ibeemes. «A mí en esos líos no me metas, me lo ha dicho aquel señor del perro.»

Los ejemplos

Cuando se dice de una persona «Da gusto oírla hablar» suele ser casi siempre porque no emplea términos de jerga gutenberg, sino qué va inventando ejemplos, asociaciones tuyas, para ilustrar lo que dice. «Una pizca de ejemplo vale lo que una tonelada de generalidades», escribió Henry James. Una vez, siendo yo muy joven, las amigas mayores de mi hermana estaban hablando de partos, y yo las estaba oyendo sin interés

ninguno, porque no decían más que lugares comunes. Pero de repente una de ellas, que había dado a luz hacía poco, se quedó como absorta y dijo: «Es como si le sacaran a uno una mesilla por el agujero de la nariz». Descartaba la jerga convencional, la literatura de segunda mano, se atrevía a revivir el trance en sí, desde su propia experiencia, en todo lo que tuvo de brutal y desgarrador. Rasgaba el velo de las generalidades, introduciendo el ejemplo, la metáfora no aprendida. Fue lo único que quedó de aquella tarde.

Narración ocasional

Hay cuentos de nuestra vida que siempre están ahí y que se sacan a relucir en diferentes ocasiones y para oyentes distintos, rectificando siempre un poco la versión, de acuerdo con la particular circunstancia que ha motivado el contarlos. ¿Cómo se aderezan los relatos orales? No se puede explicar, surgen por entregas diferidas que se van regalando a interlocutores diferentes, y el conjunto –aunque no lo vea uno nunca ordenado en un tomo como tal– apunala al narrador, le va devolviendo su identidad y su memoria. Un día le cuentas una cosa a este amigo, algo de lo que ni siquiera te acordabas, otro día una cosa distinta a otro, y esos relatos duermen tal vez mucho tiempo hasta que les toca volver a salir, pero nunca salen de la misma manera, sino enzarzados en la disparidad que el tiempo y la situación nueva les imprime, coleando con adherencias inesperadas; y el cuento total va agarrando sin que uno sepa cómo, ordenándose y multiplicándose a lo largo del tiempo, hecho a base de versiones fragmentarias, ocasionales, de esbozos que se superponen y lo rectifican.

Apuntes

Tomar apuntes de lo que se ha hablado con un amigo a veces es mucho más importante que tomarlos de lo que se ha oído en una clase. Yo a veces lo hago con Gustavo. Pero da pereza. Desde un punto de vista narrativo sería más eficaz, desde luego, para seguir el hilo a la evolución del narrar que todos los ensayos del mundo. Pero cuando estás a gusto con alguien, el prurito de recapitular desaparece, se tiende a disfrutar simplemente de la compañía de quien te escucha, a almacenar indiscriminadamente esa conversación entre tantas otras. «Ya se ordenará ello solo dentro.» Y al cabo del tiempo se acuerda uno. ¡Qué bien hablé con Fulano aquella tarde! ¿Pero de qué? ¿Y por dónde empezamos? Suele quedar, eso sí, el recuerdo de los lugares, y es precisamente cuando se vuelve un día a pasar por allí, al cabo del tiempo y en un estado de ánimo especial, cuando da pena no haber tomado apuntes. O que se hayan perdido, si se tomaron. Sabe Dios dónde lo apuntaría. Se hace memoria y sale algo, pero poco. Al final, se resigna uno pensando que da igual, que la vida se va, de todas maneras.

Lo sagrado y lo profano

La gente anda cada vez más fiada a la solución de los magnetófonos. Pero si es que no, ¿cómo no entenderán que no es eso, que así no se puede? En la misma esencia de las buenas conversaciones está el que no se puedan repetir en bruto. Transformarlas luego literariamente, bueno. Eso ya es otra cosa, transplantarlas al plano del arte partiendo del recuerdo borroso de lo que fueron, de lo que le pasaba a uno aquella tarde para hablar así. Los magnetófonos pertenecen al campo de lo profano y una conversación vivificadora es siempre sagrada. Ya dará fruto por donde sea y cuando sea.

Lo inefable

Asumir la dificultad, pero sin olvidarla. Tal vez sea pretender lo imposible. «El poeta – dice Valle Inclán– sólo tiene algo suyo que revelar a los otros cuando la palabra es impotente para la expresión de sus sensaciones.» Sí. También decía una vez Rafael que lo más sospechoso de las soluciones es que las encuentra uno siempre que las busca. Antes de alcanzar la expresión evocadora, hay que fijar dentro de uno lo impreciso de las sensaciones. Esta tarea de fijación comporta momentos de arrobos alternados con otros de aridez y desgana. Pescador, déjame tu red, que un pensamiento se me fue flotando. Ya. ¡Y si sólo fuera uno!

Caos y orden

Hay que elegir, por lo visto, entre parcelar el caos y ordenarlo con la cabeza clara, cosa por cosa, o dejarlo que nos arrebate en toda su turbulencia. Te dicen que quien mucho abarca, poco aprieta. Pero yo quiero abarcar apretando. Y me doy con la cabeza contra la pared.

Lo fugaz

Ninguna conversación buena, de esas que surgen al salto y sin la amenaza del reloj por delante, se puede repetir.

Cuanto más improvisadas, más asombran por su rigor, más necesarias. Parece como si no hubieran podido producirse de otra manera más que de aquélla.

Hablar y escribir

Escribiendo siempre se duda si estarán las cosas dichas bien o mal. Hablando nunca se duda. No se pueden luego reproducir estas conversaciones, pero siguen siempre alimentando. ¡Qué bien hablamos aquel día! Y se refiere uno al placer de lo bien traído, al acierto con que se iba vertebrando entre dos un texto destinado a perderse para siempre. ¡Pero qué bien salía! ¿Te acuerdas?

Lo inefable

Olvidarse de la literatura es vehículo para escribir la mejor literatura. Estoy diciendo en este papel lo mismo que estoy pensando ahora. Pero no es verdad, lo estás pensando más ramificado, más complejo, a muchas más revoluciones. Escribir no es mejor que pensar, ¡qué lo va a ser!, es como un remedo. Y sin embargo quiero fijarlo de alguna manera, a veces parece muy urgente fijarlo. Las evasiones hacia lo inefable, ¡nos han dado un resultado tan insatisfactorio y siembran tanto olvido! Pasa el tiempo y los pobres apuntes de algo sirven. Lo importante es que la urgencia de lo por decir sea grande y pegue coces.

Geografía narrativa

Es fundamental el escenario que propicia y hace revivir las narraciones. Hitos de tiempo. Ponerlos de acuerdo y entañarlos con el lugar desde el que se produce la evocación hace nacer al apunte de urgencia. Sin arraigo, sin ámbito situacional, no surgirían los recuerdos ni el deseo de recogerlos. El lugar es su estructura, y desde él se recoge presente también. Partimos para la narración pasada de la descripción del sitio que ha abierto, con aquella herida, la necesidad de captar presente, de sentirse ahora vivo en ese mismo sitio. Por el puente de la comparación con nuestro ser de antes, surge el relato de lo de ahora, y al revés. A mí eso me pasa mucho en los autobuses, cuando voy de recados, afanosa, distraída, y de repente una esquina cualquiera de una calle se pone a dispararme, al mirarla, escenas superpuestas y aglomeradas de mi paso por allí en otras ocasiones. Y al mismo tiempo que se me viene a la cabeza cómo era el autobús número 2 cuando llegué yo a Madrid, azul, con dos pisos, y las escaleritas por donde se subía y lo que me gustaba a mí ponerme en el primer asiento de arriba para mirarlo todo con ojos de provinciana fascinada, también ahora, al sentir este trallazo de tiempo, miro con más atención la calle, me espabilo y saco el cuaderno de todo para anotar cómo es esta tarde, el color de las nubes y la gente que Aldecoa ya nunca podrá mirar. La ciudad transitada tantas veces es un itinerario de narraciones que se hojaldran. Aunque vayamos

pensando en otra cosa, opera de fondo la geografía narrativa, como hilo conductor de todo lo que ha cambiado en nosotros, en la política del país, en nuestra relación con amigos de quienes nos hemos separado, o que se han ido o se han muerto; narraciones subterráneas, fragmentarias y revueltas, muchas veces desatendidas pero siempre presentes, germen de enfermedad, humus de sueños. Historias que desembocan en mí, cada una por separado; las concita el lugar –Cibeles, Narvéez, la Puerta de Alcalá–, pidiendo un narrador que las orqueste. Y si en ese momento no apuntas algo en un cuadernito, lo que sea, parece que te disuelves, que te va a tragar la muerte.

Método simultáneo

«En la vida cotidiana –dice P. Gallego en su *Morfonovelística*– los sucesos se agolpan reiterados, contradictorios, etc., pero es imposible transcribir ese método simultáneo de conocer la realidad que tiene el hombre.» Sí, claro, el método simultáneo, pues no ha dicho nada. En buen momento vengo a leer esto del método simultáneo. Eso es precisamente lo que me venía a mí desesperando ayer cuando tomaba los apuntes esos sobre la geografía narrativa al tiempo que el autobús pasaba por la Puerta de Alcalá y había una luz rosa que me iluminaba el cuaderno de donde saco ahora estas notas y al cual en vano vendré posteriormente a buscar la huella de semejante resplandor, y mientras me acordaba, mirando la terraza redonda que hace esquina con Serrano del estudio que tuvo Mampaso allí y donde fuimos a celebrar la primavera del año cincuenta Alfonso, Josefina, Rafael, Aldecoa y yo, desafiando el futuro entre vasos de vino desde esa buhardilla con barandilla redonda, la única cosa que sigue igual.

Los prólogos

La literatura de prólogos no siempre la escribimos. Se la solemos regalar a los amigos, hacerla para ellos, durante la etapa de esbozo previa a la elaboración de algo que no está más que en proyecto. Y que puede no pasar de ahí; hablamos para entretener la espera de lo que tarda en aparecer con atributos visibles. La etapa del balbuceo. Es como poner en antecedentes sobre una persona a quien se espera en una reunión, pero que no acaba de llegar. Y que como es tan especial, a lo mejor no viene. «¿Pero y ése quién es? ¿Tú de qué lo conoces?» Pues lo mismo. «¿De qué va eso del Cuento de nunca acabar? ¿Cómo se te ha ocurrido?» Y decir cómo se me ha ocurrido es hablar de las dificultades que tengo para definirlo, poner en duda su existencia, pero también írsela dando.

Nombrar, dar existencia

Un dolor de muelas es siempre el mismo y sigue ahí, aun cuando no hables de él. Pero otra clase de dolores se configuran y acrecientan precisamente al nombrarlos. Por ejemplo, las penas de amor. Hay cosas que sin contarlas tal vez no cobrarían existencia. Y a lo mejor ni falta que hacía.

Lo imprevisible

Un recurso muy eficaz y que se agradece mucho en las narraciones es ese tipo de quiebro mediante el cual se nos despierta súbitamente la ternura hacia un personaje que parecía venirse configurando como despreciable. Es un alivio en lo lineal, espabila el interés, ahuyenta la inercia del «ya me lo esperaba».

Tiene mucho cuento

«Para el idioma corriente –dice Marthe Robert–, arte de narrar y mentira están tan estrechamente unidos que parecen confundirse en la misma reprobación.» En efecto, en castellano se le llama cuentista a una persona que se explica bien y tiene fantasía y hace colar sus narraciones como verídicas, se dice que «tiene mucho cuento». Todos tenemos mucho cuento. Y que no falte.

Contar con la mentira

Cuando me puse a investigar sobre la vida de Macanaz, contaba con la verdad, con encontrar la verdad. Por eso me iba tan mal al principio y no me aclaraba. Cuando empecé a contar con un margen de mentira –que, en el caso de don Melchor, tuvo que ir ampliándose cada vez más–, ya me encarrilé en la historia. Sólo contando con la mentira se entiende algo. ¿Cómo puede existir una sola persona sin algún tipo de repliegue o de doblez? ¿No lo sabemos, acaso, por nosotros mismos?

La narración egocéntrica

Todos tenemos nuestra narración extraordinaria que nos apuntala y embellece ante los demás, pero en la que un día dejamos de creer, porque no la podemos seguir adecuando a los ojos de los demás. (Los padres maravillosos y comprensivos, los hijos brillantes y afectuosos, los matrimonios felices, el perseguido implacablemente por la calamidad, el

poeta maldito, etc.) Componer esas imágenes y amañar la historia sobre la que se sustentan nos ha costado demasiado tiempo y desvelo, son nuestra justificación y baluarte, el barniz de la imagen ofrecida. ¿Cómo las vamos a desmentir de la noche a la mañana? Llevar adelante esas historias escritas sobre el patrón de la narración egocéntrica acaba convirtiéndose en una cruz. Pero han llegado a formar nuestra guarida, nuestra segunda piel. El momento en que, acuciada esa narración por la marea de datos inequívocos que la escinden, salta en pedazos ante nuestros propios ojos, nos vemos ante una encrucijada dolorosa: o se acepta el reto de la realidad y se sale al raso, o sigue uno metido en el refugio que se ha venido abajo, asfixiado entre los cascotes. Esta segunda alternativa puede llevar al suicidio.

El engaño egocéntrico

Uno mismo es el más difícil de engañar y prender por los propios cuentos. La neurosis se desencadena cuando, aunque hayas logrado engañar a otro, te insatisface la comprobación de no estarte creyendo ya tú mismo el personaje que representas. Hay que inventar otro. Pero te pillan en renuncio, porque se suele hacer sin convicción. Segundas partes nunca fueron buenas. Al perder la fe en el papel primero, se han perdido un poco las riendas del segundo. Los demás pueden seguir sin darse cuenta, o incluso fascinados ante la mutación; no conciben el deterioro interior del personaje con apariencias brillantes. ¿Pero cómo que bebe y que está amargado? –se pregunta la gente de algunas superstars o de algunos artistas «que han llegado a la cumbre del éxito»–. ¿Pero cómo que se ha suicidado? ¿Qué más quería? Pues quería eso, lo que no pudo conseguir: creérselo él.

Dorian Gray

Es diferente cuando pretendes engañar que cuando engañas, *malgré toi*, enredado en el barullo de la propia narración sin control. Querías decir una cosa y te ha salido otra. Los artífices redomados del engaño nunca dejan de estar contrastando la versión que ofrecen con la que ocultan; si no lo hicieran se les desviaría la brújula de su mentira y se verían envueltos en ella. Dorian Gray tenía que bajar a mirar de vez en cuando el cuadro encerrado en la bodega, para no perder pie. Asomarse a la imagen secreta que celaba a todos era lo que le devolvía la sensación de autodomínio. Para los últimos auxilios, el alma tiene que descender a la propia bodega con el candil en alto, atreverse a mirar lo que se está pudriendo. El agri dulce placer de revolcarse en lo que sólo es conocido por uno mismo.

Por la boca muere el pez

Sin la necesidad de contarlo, los taimados no podrían ser desenmascarados jamás. Han sucumbido a la tentación en algún momento. Por la boca muere el pez. Esa debilidad ha dado al traste con su figura de héroes invulnerables. Y han abierto una rendija por donde llega a las narices de los demás el olor sospechoso. Si no fuera por eso, los detectives y los novelistas no sabrían nada del estafador, el espía, el masón o el contrabandista. El personaje heroico que crean de sí mismos no les glorifica si no lo exhiben alguna vez. Un Valmont que no hubiera escrito cartas no podría haber llegado a ser descubierto nunca.

Autonomía narrativa

Defraudar a los padres, a la imagen brillante que han elaborado de su-hijo-el-día-de-mañana, salirse demasiado bruscamente de ese relato es algo que se paga en pesadumbre y en bandazos desesperados a la búsqueda de otra imagen convincente, con la que no siempre acaba uno de estar congraciado. La desaprobación tajante y severa por parte de los padres hacia cualquier conato de autonomía narrativa que adivinen en su hijo supone la más grave de las torpezas. Le obligan a soltar amarras a destiempo, a escribir con precipitación una autobiografía equivocada, dictada por el deseo de revancha.

El arsenal de la mentira

En todas las narraciones de los mentirosos hay un germen de invención literaria. Parten de un elemento de verdad –punto de apoyo–, que puede ser un paisaje, una noticia o algo que les ha llamado la atención al pasar. Lo que varía es la atribución de ese elemento real, cómo lo colocan dentro de su narración, la manipulación con que lo disfrazan. Es como cambiar de sitio los muebles de una casa, como combinar naipes, letras o dibujos. Jugar con lo que había. Todos los juegos infantiles tienen que ver con el disfraz, con la transformación, con la adivinanza. Anda, resuelve ese jeroglífico, o encuentra el objeto escondido, «veo veo, ¿qué ves?, una cosita, ¿de qué color y con qué letrita?», «adivina adivinanza», «una dos y tres, juego mudo es». Lo que divierte es ver al otro despistado, asistir al trabajo que hace para orientarse y descifrar, estarle engañando. Los mentirosos camuflan la verdad, trasladan lo que ellos dijeron y lo ponen en boca de otro, se atribuyen la paternidad de una carta que han recibido o de aventuras vividas por otra persona, sitúan su relato en ciudades que no han visitado, cargan a éste o aquél con una pifia que ellos mismos cometieron. Es una tendencia que se hipertrofia en los adultos que no se saciaron con los juegos infantiles, que tal vez ni siquiera llegaron nunca a jugar bien, que no encontraron de pequeños a nadie que los creyera ni se divirtiera con ellos.

Cuanto más insatisfecha y sola está una persona, cuanto más la huyen por rollista, más necesidad siente de renovar su material de mentira y ver encenderse en los ojos ajenos la lucecita de la credibilidad, más a la desesperada mente y peor. Ya no le satisface siquiera el juego de mentir, se convierte en algo compulsivo, en un vicio que suplanta al arte o la labor placentera; cantidad en vez de calidad. Cualquier pegote les sirve, parchean su texto de rosetones y excrecencias barrocas que no vienen ni a cuento ni a pelo, amigos que no existen, caricatura de viajes que no se hicieron, aventuras grotescas que pretenden ser heroicas. Pobres viejos rollistas a los que nadie escucha, brazos que se tienden a tumba abierta en busca denodada de atención, pistola al pecho del interlocutor fugitivo. Son los artífices de la desintegración, de lo absurdo, de lo disparatado, de lo deforme.

La credibilidad (1)

Dice Barthes que lo que hay que pedirle a un escritor no es tanto «háganos creer en lo que dice» como «háganos creer en su voluntad de decirlo». Sí, en eso reside todo. Muchas palabras de las que oímos parece que se le han escapado como una diarrea involuntaria a nuestro ocasional narrador, que le daría igual haberse callado o haber hablado. La narración vale mientras se la cree quien la hace, sólo cuando es un reflejo de su voluntad de convencer, de su fe. La fe es lo único que puede encender fe.

La credibilidad (2)

El anhelo esencial de nuestra vida de relación se resume en ese grito suplicante de «¡créeme!», que siempre nos estamos lanzando unos a otros con mayor o menor vehemencia. ¿Cómo hacer para ser creídos, para ser leídos de una determinada manera, aceptados literalmente, es decir, al pie de la letra de lo que vamos contando? Al calor de ese anhelo se aguza la astucia, se acendra el arte de narrar.

Hace tiempo dijo don Jaime de no sé quién: «Eso es lo que dice él de sí mismo, y hasta puede que de tanto decirlo se lo crea, pero no tengo por qué crérmelo yo. Yo creeré o en lo que me cuente bien o en lo que me vayan desvelando sus actitudes». Tampoco las novelas tienen derecho a definirnos a un personaje en cuanto nos lo ponen delante de los ojos, su misión es la de llevarnos por los vericuetos en que se vea metido y dejarnos ir conociendo progresivamente cómo reacciona. Cada actitud tomada, cada palabra dicha, aunque contradiga a las anteriores, va bordando el cañamazo de la historia, fragmentaria, azarosa, sin conclusión. Forzar a las cosas, a base de fusta de domador, a pasar por el aro de lo concorde, de lo comprensible, de la armonía total, es una fatiga desperdiciada y necia.

Los Reyes Magos

El niño no protesta de la mentira, sino de lo mal contado. O de lo contado con fines espúreos, con un propósito moralista. Cuando empiezan a saber que los Reyes Magos no existen, lo que les duele es la mentira social, no protestan del engaño, sino de la finalidad embaucadora que llevaba. Ellos habían visto bajar a los Reyes Magos por la chimenea, qué importa que fuera increíble a la luz de la lógica, habían llegado a verlos, era verdad. Los obstáculos para admitir que en una misma noche recorrieran a lomos de camello toda la ciudad era capaz de subsanarlos la fantasía de la madre o la criada que les fuera contando un cuento para responder a cada una de sus preguntas suspicaces. Ven que es mentira, no porque ahora les parezca más increíble que antes, sino porque ahora descubren agazapadas tras la voluntad de engaño motivaciones oscuras que tratan de mezclar el reino de la ficción con el de la componenda, la pureza del cuento con su añagaza educativa. «Si sois buenos, os traerán juguetes.» Doraban la píldora de la alevosa lección con aquel invento fascinante de la caravana exótica y cautelosa de camellos, de pajes subiendo a los balcones fugazmente por escalas de cuerda bajo las estrellas de la noche de enero. La decepción no viene tanto de decir: «¡Ah!, ¿entonces ha dejado de ser verdad aquello?», como de decir: «¡Ah!, ¿entonces es que me lo contaban para que fuera bueno?», ahí se asesta la primera puñalada traperera a la inocencia del niño, a su presunta candidez. Que no es tal, sino más bien un deseo de coherencia. El niño se resiste a mezclar el mundo cotidiano de los avisos, obligaciones y recados con el mundo ficticio de la narración. Preferiría que si ha sido malo le castigaran con una bronca o un azote y no subrepticamente por medio de esos cuentos y fantasías que ha aprendido a amar en sí. La leyenda de los Reyes Magos es la fórmula más refinada y maliciosa de estrago en el concepto de ficción. Una vez descubierta su falacia, el niño ha ingresado rencorosamente en el mundo de la componenda. Es como si le hubieran entregado un salvoconducto para que él, a su vez, pueda decir mentiras que le acarreen algún provecho.

Descubrir la trampa

Es diferente lo de la abuela que le dijo a su nieto, lloriqueante, en la procesión de Semana Santa de Algeciras: «Pero no seas tonto, si los penitentes son hombres», mientras le señalaba el borde de los pantalones que le asomaban a uno por debajo del ropón morado. Quería enseñarle a participar de aquella fiesta, descubriéndole la trampa, no de un modo impío o displicente, sino a modo de iniciación en el juego en que todos se instalaban con familiaridad. Era como un espaldarazo para que ingresara en la fiesta de los adultos. Tampoco te lo tomes por lo tremendo –le quería decir–, no son eso: lo representan. Ése es su teatro, su desdoblamiento, su disfraz. Pero créetelo, juega a que te lo crees.

La mentira del narrador

Muchas veces la invocación de verdad es indicio de mentira. Los que dicen con demasiada frecuencia «me gusta hablar francamente» o «yo en estas cosas soy muy claro», pueden, y con razón, hacer desconfiar. Muchos abogados tramposos invocan la verdad. En un relato en que los personajes siempre aparecen mintiéndose unos a otros, tendemos a pensar que el narrador no miente, porque nos los está presentando en su mentira. Pero puede mentir el narrador también.

Los «cazamentiras»

No toleramos que un niño nos pille en renuncio, contradicción o mentira. Estamos tan maleados por el implacable acoso de los «cazamentiras» adultos (más triunfante su yo cuanto más faltas consiguen ponerle a otro), que olvidamos un matiz fundamental: el niño no enjuicia el error de nuestra narración, simplemente lo investiga. Desde un punto de vista moral suele resultarle algo totalmente indiferente.

Los juegos infantiles

Ahondar en el significado de los juegos infantiles, de la transposición que puede haber en ellos del texto de los mayores. Todos detenían y remansaban el tiempo. No eran para «matar el tiempo», como los que ya emprendemos cuando el tiempo ha empezado a ser una sorda amenaza, eran para eternizarlo. Unos eran de actividad solitaria. Otros –los que necesitaban compañero–, de ficción, de adivinanza o de placer compartido. Para montar en bicicleta, jugar al diábolo, dibujar o hacer bailar una peonza sólo se requería destreza y satisfacían en sí mismos, ¡qué bien lo hago! No tenían argumento; los otros, sí; eran juegos de relación, de incitación a algo. «De La Habana ha venido un barco cargado de...», el parchís, el escondite, los «retratos», el marro, «chepita en alto», el «veo veo», las canciones de corro y sus letras, los doubles, el «juego mudo». «¿A qué jugamos? Era / preciso jugar siempre, / llenar el ancho tiempo / inmenso, abierto, enfrente...» (¡Cuánto me gustó este poema de Valverde! Me lo mandó escrito de su puño y letra, creo que sería por el año cuarenta y seis.)

El «juego mudo»

El «juego mudo» tenía mucho que ver con el teatro y era importante para estimular la

concentración de la mente. Un grupo de niños inventaba, cuchicheando, una historia bastante elemental y la «representaba» ante los que la tenían que adivinar, sin palabras, sólo con gestos. Para hacer sentir a otro que estabas desnudo, por ejemplo, te tenías que imbuir de la condición expresiva de la desnudez, inventar gestos nuevos que rompieran la inercia de lo aprendido. Se daban rodeos esforzados para transmitir la experiencia interior, para fingirla. Se lanzaban lianas de «¿comprendes?». Pero si los niños del otro grupo, después de aventurar por turno las cinco conjeturas a que tenían derecho, no acertaban el argumento y perdían, aquella derrota no era tajante, sino discutible. «¡Bueno! –protestaban–, es que lo hacías muy mal, un borracho no anda así, anda así.» Era un juego donde había que esmerarse para ser descifrado, no se trataba –como en otros juegos– de dar datos para despistar. Se trataba de una colaboración de buena fe. Como la que debe existir en el diálogo.

El «como si...»

Los juegos entre varios parten de una convención. Y hay que meterse en ella. Los juegos de «como si...». Los niños se enfadan con el compañero que se sale de ese reducto del «como si» y se lo echan en cara. «Tú el mar no lo veías, ¿cómo vas a ver el mar? Eras el fogonero, estabas en la parte de abajo del barco, no sabes jugar.» En el amor pasa lo mismo, ofende que el otro se distraiga, se salga de la situación, de la función. No juegas bien, juegas sin ganas.

La conjetura

Juegos de disimulo. Los de naipes, sobre todo. ¿Quién será el que está engañando? ¿Cuál de los jugadores tendrá «la mona»? Aprendimos a poner cara de falsa inocencia en aquel pueril entretenimiento de las tardes de invierno. Podía ser sospechosa la sota de oros o el rey de copas o el as de bastos. Como más tarde, en las novelas policíacas, podía serlo cualquiera de los personajes irrelevantes que habían aparecido, el ama de llaves, el pulcro caballero de gris, el cartero. Trances de conjetura.

Lo improvisado y lo obligatorio

De pequeña me decían: «Vamos a comer», y me parecía que me lo estaban siempre diciendo, que siempre era la hora de comer. Comer una pera cogida del árbol, era subirse a él con cierto riesgo y casi siempre a escondidas; luego mirarla, sacarle brillo, y el mero meterle el diente se había convertido en aventura. Odiaba comer de otra manera. Las

meriendas, salir corriendo a la calle o al campo con el bocadillo; la comida para que supiera bien tenía que tener algo de rapto. Siempre que veo a un «gourmet» profesional mirando una carta con gesto de grave perplejidad bajo la atención servil del «maître», me acuerdo de las viñas, de las meriendas al aire libre, de la fruta que robábamos en la huerta del Pazo de Felisa. Comer era el resultado de un deseo furtivo.

La narración gastronómica

Desde que los niños son pequeños, las madres inician una de las narraciones más estancadas que quepa imaginar: la gastronómica. ¿Qué le das tú al tuyo? Yo le doy tal o cual. Me lo toma o no me lo toma. En este «me» ya se le ve el plumero a una pretensión posesiva del individuo, a cambio del alimento que se le da y del trabajo que cuesta aderezarlo. Te lo tienes que comer, está muy rico, lo ha hecho la abuelita. Se inicia un proceso que irá luego multiplicando sus tentáculos, y que desembocará en el triunfo de la supervivencia sobre la vida. En la mesa no se podía hablar de nada interesante, todas las conversaciones quedaban cortadas por el «sírrete más», «pásame la sal», «hoy no te ha quedado tan trabada la salsa» o «el pescado no se corta con cuchillo». Las personas que, con una grosería aparente, se lo comen todo en seguida, sin alharacas ni ceremonias, tal vez estén ostentando, con ese canibalismo, un rechazo al juego impuesto, más aburrido cuanto más rebuscado, declarando simplemente eso: que no les divierte.

Guisar y comer

Hacer la comida puede ser divertido mientras se está haciendo, inventando, por ejemplo, un guiso nuevo. (Aunque ni el mayor aficionado a la cocina me podrá convencer de que le divierte guisar todos los días a unas horas prefijadas, porque es que conozco el paño y, vamos, no se lo creo.) Pero, desde luego, lo que no tiene la más mínima variante ni chiste ninguno es el hecho mismo de comerse la comida, trincharla, esperar a que se enfríe, mastigarla, tragarla. Puede ser muy agradable comer, sobre todo cuando se tiene hambre, pero no es divertido, no entraña la menor sorpresa. Tampoco estoy de acuerdo con que la mesa sea un aliciente para las buenas conversaciones. Ni en el momento de comer, porque está uno continuamente enredado en las ceremonias prolijas del código prescrito por el comer mismo, que interrumpen cualquier disertación ajena a él, ni siquiera en la sobremesa, porque las comidas copiosas abotargan y sólo llevan a comentarios inertes sobre la comida misma. La narración gastronómica es un contrasentido. Nada se aclara ni se inventa ni se trasciende hablando de comida. Sólo concibo la mera información utilitaria, o bien de la receta del guiso, o bien del restaurante donde lo hacen. Pero esas evocaciones morosas de las sopas de ajo que se comieron tal día en tal sitio no comprendo que puedan ser escuchadas por nadie con los ojos en

blanco, son temas que ni merecen narración ni la admiten. Estas conversaciones sobre comida pueden tener gracia, en cambio, trasladadas al plano de la literatura para caricaturizar su inanidad y denunciarla (*La boda de los pequeños burgueses*, *La grande bouffe*), pero esto ya es otra cosa.

La improvisación del juego

¿Se definen los juegos por las leyes que los gobiernan o por cómo las sortean los jugadores al jugar? El juego propiamente dicho, aunque en su estructura básica haya sido inventado por otros, será más apasionante de jugar cuantas mayores posibilidades de libertad le dé al jugador para resolver a su manera las dificultades que plantea. Debe ser lo que pasa con el ajedrez, y por eso muchos coinciden en exaltarlo como el juego por excelencia. De todas maneras los que lo inventaran, al elegir y discutir sus normas, al ensayarlas, eran los que más se estaban divirtiendo. Jugar sin quitar ni poner nada a lo aprendido es una satisfacción muy mediocre comparada con la que nos espolea cuando nos vemos ante una situación nunca planteada antes, y para resolver la cual no nos sirven las soluciones de repertorio, hay que buscar otras nuevas. El acicate frente al asalto de lo inesperado.

Inventar

Libre nunca lo eres del todo, hay que partir de las cartas que te han tocado, de la situación que surge, eso es lo forzoso. Pero sí eres libre de elegir una actitud en vez de otra.

A riesgo de error, de pérdida, claro, ahí está la emoción. Verse en una situación más o menos conocida, pero imaginarse en un campo nuevo, para hacerla inédita. Es lo que pasa cuando se escribe. Y también cuando se enamora uno. De comprobar las dificultades que pone el mundo a que inventemos nada divertido en ningún campo, no vamos a sacar en consecuencia que sea imposible. Las estadísticas desaniman. Pero hay que seguir apostando por el juego. Inventar («invenio») es encontrar.

El placer solitario del juego

Lo más característico de los juegos, el placer, es intransferible, tiene lugar a solas. Uno de los callejones sin salida en que nos suele meter el amor arranca del afán por hacer compartir ese placer al otro jugador, que es quien lo provoca. Queremos imponérselo y transmitírselo en su misma peculiaridad, hacerle vivir como suyos los matices y

quintaesencias de un sentimiento fomentado a solas; nos mueve ese afán mucho más que el de entender y recibir las quintaesencias irradiadas, a su vez, por ese ser –no sólo de carne y hueso, sino también de mente enrevesada– que muchas veces tenemos que reconocer que nos molesta como una interferencia incompatible con nuestro juego. Todas las buenas composiciones amorosas están basadas en el proyecto o en el recuerdo, momentos ambos de total soledad. La compañía misma del amado puede ser un mero pretexto para este despliegue de adornos sobre el sentimiento que nos vivifica. Pero el otro es necesario, porque si no hay a quien convencer y hacer preguntas, a quien engañar y deslumbrar; a quien echar de menos cuando se ha ido, ¿contra qué muro apoyar nuestra elucubración solitaria?

Amor: (ida y vuelta)

El ámbito narrativo del amor no suele coincidir con el lapso de su desarrollo argumental. Las buenas historias de amor, esas que tanto nos emocionan en el cine o en los libros, ponen el acento en dos etapas ajenas a la consecución misma de la unión amorosa. Una, la del camino hacia esa consecución, con sus jalones de obstáculo y avance. Otra, la de su rememoración, a partir de la pérdida de la unión anhelada. Las historias de amor, aunque a veces las vayamos comentando con quien las comparte, no se cuentan cuando están pasando, sino cuando se imaginan –camino ascendente– o cuando se reviven –camino de retroceso–. Y las predilectas para el recuerdo no son las que más duraron, sino las que acabaron peor, las que dejaron, al truncarse, una herida que se quiere mantener abierta.

El amor «importante»

Es muy frecuente que, entre las diferentes experiencias amorosas que haya podido tener un ser humano, diga de unas: «eso no fue amor, fue una cosa pasajera», mientras que a otras les atribuya el calificativo de «amor importante». Dada la poca precisión y rigor con que se ha abordado siempre el análisis de este sentimiento tan controvertido como evanescente, todo hace pensar que ese énfasis de importancia es muy relativo. Depende de una voluntad personal, de la decisión de llevar adelante o no, hasta las últimas consecuencias, el desafío narrativo que la nueva coyuntura amorosa propone. Querer a una persona es ponerse a quererla, empezar a contarse ese cuento con más cuidado que otros, con más convicción. Y esta elección es fulminante, se hace desde el principio, sin más apoyos que los de la propia intuición.

Blindaje amoroso

Dogmatización del objeto amoroso. Blindaje. Dentro de cualquier creencia entusiasta nace y se alimenta a escondidas el gusanillo que la roe: el afán de hacerla estable, de luchar por su conservación. Y el sentimiento puede llegar a ser sustituido por el deseo de perpetuarlo. También muchos católicos han llegado a heredar ya pura y simplemente el deseo de defender y blindar la fe que arrebatava a los santos. Hasta en sentimientos negativos, como la desesperación, puede darse el blindaje. Ésta se vuelve agresiva y terca —se vuelve enfermedad y no accidente— cuando la blindamos. Es el origen de muchas neurosis.

La pérdida del interlocutor

«Dime qué te ha pasado para dejar de quererme», es una petición absurda, basada en la ceguera típica del mal perder. Si nuestra petición fuera atendida de buen grado, ya no existiría traición amorosa. Cuando el otro admite todavía un intercambio de narraciones (aunque sea sobre la transformación operada) nada se ha alterado sustancialmente.

La epifanía

Tendencia a ver un «acompañante mágico» en cada nuevo interlocutor, un espejo no empañado todavía, por lo estimulante que resulta empezar de nuevo a contar y a escuchar. Esto se hace muy patente en la vida de George Sand, en perpetuo trasiego de invenciones y desinvenciones, donde cada amigo borraba al anterior, para ser posteriormente arrojado al basurero. Los encuentros: fascinación de la epifanía. Cada amigo nuevo *se te aparece* como un guía o heraldo capaz de iniciar otro período significativo. Aunque a la postre, claro, de esos amigos quedan sus relatos: el que tenía algo que contarte, te dejó para siempre esas historias tuyas. El que no, no te dejó nada. Pero tampoco te quitó nada.

El dogmatismo amoroso

Quien no quiere ser absorbente en cuestión de amores, ni exigir una correspondencia equivalente al amor que profesa, desprestigia su propio sentimiento, despierta suspicacia. Y sacrifica, a la larga, la intensidad de su deseo. La pasión ciega se convierte en pasión por entender. Esto a los dogmáticos les huele a chamusquina. Y desde su punto de vista

tienen razón. La pasión por controlar las pasiones pertenece a otro campo, responde a otro deseo de dominio.

El taumaturgo amoroso

El deseo amoroso se agarra al argumento más banal para escalar peldaños hacia la excepcionalidad. Necesitamos que el amante nos arrebate fuera de lo cotidiano, que solivianta nuestro «yo» aprisionado por la rutina y nos haga pensar: «Nunca me pasaba nada, y ahora, por fin, me está pasando algo». Tiene que ser el promotor de esa narración magnífica sobre nosotros mismos que llevamos larvada en el interior, el taumaturgo que la resucita. Y lo creamos nosotros como tal, decidimos que sea ése, como podíamos haber decidido que fuera otro. A él, de repente, se lo queremos dar todo, sin preguntarle antes si lo va a aceptar o no, ha desencadenado nuestro afán de despilfarro, nos ha desentumecido. De su identidad y sus afanes reales suele importar poco al principio, basta con que haya acertado a encender esa chispa aletargada del «yo» disperso, que había perdido el deseo de volver a atar los cabos de su narración egocéntrica.

La amante y la confidente

Desde la época de los trovadores, la literatura amorosa ha enaltecido al hombre sensible, capaz de sufrir por el desvío de la amada, cantar su ausencia y esperar sus favores sometién dose a las pruebas más duras. El héroe legendario exhibe cicatrices de guerra o cicatrices de amor. Y la mujer es la reina por quien se ha luchado, o la enfermera que va a aplicar el bálsamo. La primera puede resultar un personaje más desdibujado y convencional que la segunda, aunque sea presentada por el enamorado como criatura fulgurante. Olimba ama a don Duardos más que Flérída, y su papel en la tragicomedia es el de verdadera protagonista, porque desenreda y maneja los hilos del amor ajeno, aun a costa de quedarse al margen de lo que resuelve. Pero ha vivido la historia más que Flérída, porque la ha sabido escuchar y comprender. Se ha enamorado de don Duardos, al descubrirlo como portador de narración amorosa, como capaz de sufrir por una mujer, aunque esa mujer no fuera ella. Lo mismo le pasa a la puta que se enamora del marinero en la canción «Tatuaje», a través de la historia de amores que él le cuenta. Muchas mujeres parecen haber nacido para eso; se elige su regazo para depositar descalabros de amor ajenos. Son el narrador sedentario, a quien el nómada confía y da a guardar sus historias, antes de volverse a marchar descuidado. Ignorante de que ha dejado caer, con su narración, nuevo germen de amores.

Palabras comprometedoras

La mujer es más proclive que el hombre a entregar su amor mediante las historias que cuenta y a considerar que, por el mero hecho de haber elegido a ese interlocutor, le está haciendo un regalo cuya aceptación entraña cierto compromiso. Un hombre, con la narración apasionada de una mujer, pocas veces sabe qué hacer ni dónde ponerla, se siente incómodo. Son mares, piélagos, las narraciones femeninas, y el hombre vacila, percibe que le pueden llevar a estrellarse contra inesperados arrecifes. Meterse uno de lleno en un amor depende de estar dispuesto o no a mantener el reto que otro nos propone al ofrecernos su narración como prenda de amor.

Amores de derribo

La gente que con más ardor se apresura a vivir historias de amor distintas, a apagar unas en otras, más las mimetiza y menos las vive. Las está elaborando con material de derribo.

El invento del amor

Unas historias van adelante y otras se destejen, se desinventan rencorosamente. Da rabia haberlas iniciado tan siquiera, y para renegar de ellas, se dice: «Aquello me lo inventé». ¿Pero acaso no lo inventamos todo? Las historias deliberadamente abortadas son las que más pueden darnos la medida, si nos paramos a pensarlo, del carácter azaroso de esas otras que hemos establecido como necesarias y fundamentales. Ninguna lo es tanto, lo que pasa es que la lupa se encarniza sobre aquellas a las que nos hemos empeñado en dar bulto, en seguir inventando contra viento y marea. Todos los desvelos son para adornar éstas con atributos de eternidad y toda la ingratitud para rodear de tintas oscuras las que queríamos olvidar.

Presencia y ausencia

Cuando uno tiene interés en ser creído, depura su lenguaje, lo convierte «ipso facto» en instrumento eficaz. Todo depende del estímulo. Las palabras que se dicen al enamorado no significan nada aisladas de la circunstancia en que se dicen ni del calor con que se dicen. Son llamada, afán de eco. Una vez logrado el eco, la salmodia ha perdido su principal designio. Pocas enamoradas del mundo lo han expresado con mayor lucidez

que Melibea, en el acto XIX de la tragicomedia, cuando trata de justificar su mutismo: «¿Qué quieres que cante, amor mío? ¿Cómo cantaré, que tu deseo era el que regía mi son y hacía sonar mi canto? Pues, conseguida tu venida, desapareció el deseo, destemplóse el tono de mi voz».

El ser amado, tras la consecución, sólo es el mismo materialmente, pero no simbólicamente.

El interlocutor ausente

Hay una copla andaluza que dice: «¿Para qué quiero llorar / si no tengo quien me oiga? / La que me tenía que oír / está viviendo en la gloria / y no se acuerda de mí». El interlocutor tenazmente invocado para ofrecerle ese cuento de desdichas es el único a quien ya no puede interesar, porque se ha desentendido de él. Y del hecho de que se le siga invocando a la desesperada nace el protagonismo del amor-ausencia. Tus oídos ya no me oyen. Incluso la segunda rumia de una historia de amor querría uno dedicársela a quien provocó, con su desvío, su conversión en literatura. («Esta cangao que aprendí por te nao poder amar.») Lo que se pretende no es tanto que se repita lo fatalmente ido como que el causante de ese desastre se prestara a seguir oyendo hablar de él. A veces este deseo es tan obsesivo que se da un paso en el vacío, hacia el reino del «como si», y hablamos con él, para sus oídos sordos, igual que si lo siguiéramos teniendo delante: es el paso que separa la queja oral de la escrita. (Pienso en los cancioneros galaico-portugueses y en las cartas de la monja Sor Mariana Alcoforado.)

Lo fugaz y lo perenne

Hay siempre algún vislumbre de la fugacidad del amor, y precisamente se percibe con más intensidad en las historias que se seleccionan como dignas de vivirse a fondo. La contradicción estriba en que su misma amenaza de fugacidad es la que enciende el deseo de hacerlas perdurables, aun a sabiendas de que las estamos saboreando en su riesgo de pérdida. Condenadas al *siempre*, van a perder ese sabor excitante, se van a secar.

La aventura institucionalizada

Se parte del tedio, de lo repetido para soñar la aventura, lo inexplorado. Pero al compañero de esa aventura, pasado algún tiempo, lo tiranizamos con requerimientos contradictorios, le pedimos que sea a la vez previsible y capaz de continua sorpresa, sensato y arrebatado, conservador y rebelde, sumiso y libre, sincero y fabulador, que

aparezca siempre a nuestros ojos como el día o la noche en que lo vimos por primera vez, cuando nos enamoró precisamente porque aún no habíamos podido adjudicarle ningún letrado que lo definiera, cuando los rechazaba todos. Cuando, por eso mismo, nació el deseo de partir con él hacia la aventura que ahora se quiere institucionalizar.

El «siempre» (1)

Las palabras «siempre» y «nunca» de que vienen esmaltadas todas las historias de amor demuestran los polos de peculiaridad de su campo magnético. El amor enciende el gozo doloroso por captar el instante presente amenazado de muerte. Nos sentimos protagonistas momentáneos, pero de excepción. Nada es tan intensamente vivido como aquella embriaguez de los comienzos que divinizó nuestra condición de seres mortales y atentos a mudanza. No: aquello era eterno, aquello era el siempre, nos embarcábamos para siempre en el cascarón de nuez de lo fugaz. A hacer durar aquella ilusión de los comienzos, que nos hizo vivir lo efímero como eterno, se encaminan, con mejor o peor bagaje, todos los excursionistas temerarios que se adentran por este terreno, hasta dar en el mismo callejón sin salida: el de recordar lo que ya jamás volverá a ser como era.

El «siempre» (2)

En el fondo, el hombre no quiere que aquello que ha deseado «para siempre» sea mancillado por el «siempre». Y, sin embargo, necesita una continua referencia a él. Los momentos felices quiere cogerlos en su instantaneidad, sin engarzarlos en el hilo de la memoria futura (disparados hacia esa frontera temerosa que siempre acaba por ser la tapia de un cementerio). Pero hay, por otra parte, un continuo prurito de merodear esa frontera. De la misma manera que, aunque le gusta que le digan: «Este aire es tuyo», «esta casa es tuya», «esta mujer es tuya», siente a veces la tentación irresistible de escapar de esos límites y zambullirse en las aguas confusas y alborotadas de lo que ignora, de lo que todavía no conoce ni le pertenece, aun a riesgo de naufragio.

La narración gastada

El error está en intentar hacer pasar por eternamente interesante lo que una vez lo fue. En este ciego intento de forzar la devoción de alguien hacia nuestra persona, mediante la repetición de narraciones que en otro tiempo le entusiasmaron, está el mayor fracaso de los enamorados. Esto se ve muchas veces a través de los gestos y actitudes de parejas maduras, de esas que vuelven, por ejemplo, a pasar unos días en el hotel de lujo donde

tal vez transcurrió su luna de miel. Aunque no llegue a oírse la conversación que mantienen a través de la mesa, se detecta el patetismo de la escena representada sobre un texto caduco. Suele ser ella siempre la que lo hace peor, porque es la que pone más empeño. Se nota, sin conocerla de nada; sus mohines no corresponden al rostro actual de esa señora.

Amor y conversación (1)

Incluso en la actualidad, cuando los asuntos amorosos tienden a entablarse aceptando la transitoriedad de su condición y esquivando el compromiso derivado de idealizar su propio comentario, la queja implícita en el desengaño de un amante a punto de verse abandonado por otro reside primordialmente en el «ya no me hace caso», «está distraído cuando le hablo», «no atiende a lo que le cuento». El hecho de que haya variado el material narrativo que hoy se ofrecen unos enamorados a otros, enfocado menos hacia la descripción de sus propios sentimientos y más, por ejemplo, hacia el comentario de aficiones comunes, no quita validez a lo que digo. Lo que busca siempre un enamorado es mantener despierto el interés del otro, no tanto por su vida como por su palabra, lograr que le escuche sin pensar en otra cosa. La traición amorosa es, sobre todo, rechazo de narración.

Amor y conversación (2)

En mi juventud, cuando un chico y una chica se hacían novios, se decía que «ya se hablaban». Yo siempre tuve esta expresión como muy adecuada a lo que me imaginaba que debía ser un noviazgo de algún fuste. Cuando veía a una pareja que se hablaba poco, que miraba al vacío con las manos cogidas durante horas y horas, pensaba: ¡Pues vaya novios! No se deben querer nada.

La declaración de amor

Una declaración de amor podía ser una ceremonia demasiado comprometedora, pero tenía, como todas las ceremonias, un sentido de celebración. Se estaban reseñando los orígenes de una historia, constatando su aparición, el ingreso en ella. ¿Que esta formulación condenaba más a respetar la letra de lo enunciado? Posiblemente. Pero fijar los comienzos de algo y saludarlos es solemnidad que responde a usos muy antiguos. (Ritos de iniciación.) A manera de recordatorio. ¿Cómo empezó? ¿Cuándo lo conociste? ¿Por dónde hemos empezado a hablar? ¿Cuándo se me ocurrió este libro? ¿Cómo noté

que me empezaba a poner malo?, etc. Y todas las preguntas remiten a la misma: ¿Cuál fue el origen de aquella historia, cuándo empecé a verla, a contármela como historia?

El amor, tejido de palabras

La narración amorosa es la que menos asunto aparente tiene, se limita a una reflexión sobre su proceso. Da noticia de su salud misma, de su irse configurando, se le toma el pulso con miedo. ¿Cómo va esa vida, amor? ¿Cómo va esa vida, narración? «No tengo ganas de contar nada», es el primer síntoma de anemia, de baja salud amorosa.

La primera vez

Aprendizaje. El secreto consistiría en estar siempre aprendiendo, en no partir de lo que se sabe, en hacerlo todo como si se hiciera por primera vez, saboreando aquel deseo de vencer la dificultad que de niños nos estimulaba ante los umbrales de una situación nueva y problemática. Todas lo son y nos pueden enseñar algo, espolearnos a inventar. Aquí no me sirve lo que sabía. La rutina no está tanto en las cosas como en nuestra incapacidad para crear a cada momento un vínculo original con ellas, en nuestra tendencia a leerlas por la falsilla de lo rutinario, de lo ya aprendido. Hay que seguir dejando siempre abierta la puerta del cuarto de jugar.

El rostro

Escrutamos la fisonomía de los demás, porque muchas veces hemos comprobado que lo que cuentan queda desmentido por alguno de sus gestos, un parpadeo sospechoso o una mirada que se desvía al adivinar sospecha en la nuestra. No podemos seguirnos ateniendo a la palabra cuando el lenguaje del rostro la contradice. Produce una inquietante perplejidad ese desacuerdo, es como un cuchillo que pincha el globo de la narración. Mírame, me estás engañando.

La presencia física del interlocutor añade, así, al texto enunciado un elemento fundamental de juicio. Por eso son odiosas e insatisfactorias las conversaciones por teléfono. Nos escamotean la mirada, la mímica, la postura del hablante, su relación con el decorado. Quiere uno ver «cómo» nos está hablando, con qué cara. Se puede decir «te noto raro», pero la voz a palo seco da datos más ambiguos, más solapados. El teléfono es un sucedáneo alevoso.

La presencia del otro

La cercanía del interlocutor aporta imponderables. Sobre todo si despierta pasiones, del tipo que sean. Siempre supone un riesgo la presencia, pero también una levadura, un estímulo. Se va el discurso por caminos no previstos.

Cuando estoy con él nunca le digo lo que había pensado, se me olvidan las cosas que le quería decir.

La propia versión

Cuando alguien te adelanta, con perspicacia agorera, el desenlace de una historia en la que te has metido apasionadamente, le abofetearías. Quieres llegar tú solo adonde te quiera llevar el cuento que te estás empezando a contar a tu manera. No me destripes el cuento. El alma quiere ser víctima y prisionera de sus propias versiones embriagadoras. «Me vinieron con cuentos, pero yo no los quise oír.» E incluso cuando llega el momento de los malos tragos, el paso de la dicha al cáliz, esa difícil rectificación de una historia donde hay que casar a duras penas lo admisible con lo inadmisible, se rechaza la versión de la vecina. «No me lo cuente, vecina.» Nunca se te cae la venda de los ojos cuando te lo cuentan, sino cuando te lo empiezas a contar tú, a atar cabos. Son certezas a las que hay que llegar a solas. Ese cuento es sólo mío.

Los celos

El amor de la persona amada por otro ser, si se trata de un episodio pasado, transcendido y ofrecido a nosotros como narración, no suele producir celos: el tiempo disecó aquello y lo puso fuera del campo de la simultaneidad. Lo de ahora no nos lo puede contar, tropieza contra nuestra simultaneidad. Por eso produce celos.

Narración y noticia

«No le hables de mí a los demás», pide la buena enamorada. Es como si dijera: no desvirtúes, no malbarates nuestra historia, convirtiéndola en noticia. La falsa moneda que de mano en mano va y ninguno se la queda. Exhibir la conquista, que hablen de ella los conocidos, que la resuman. Dar cuartos al pregonero. Al pregonero se le paga, claro, para que pregone, no para que narre. La divulgación expedita de la noticia, frente a la narración atesorada, elaborada poco a poco, en secreto. Que todos lo sepan, aunque sea

mal: ya no se ha quedado desairada, ya tiene pareja, que se airee la noticia a los cuatro vientos. Propalar es dar pábulo a la tergiversación y el abaratamiento de una narración recóndita que no puede arrancar el primero que pase del terreno donde aún está creciendo. Por amparar su crecimiento del peligro de vientos inclementes, por desvelo y amor hacia ella. ¿Miedo a andar en lenguas? Pues sí, claro que sí, no hay miedo más fundado y respetable: El que ama la narración teme el chisme, el resumen, el andar en lenguas. Lo teme más que a un nublado.

El chisme

Los chismosos son malos narradores. Sólo puede contarse bien lo que se ha oído bien. Y el chismoso no tiene tiempo ni paciencia para escuchar nada bien, para coger los matices específicos que hacen de ese caso algo genuino y lo diferencian de otro cualquiera. Van al grano de lo que se puede expender al peso, a la caza de cifras, de nombres propios. No se enteran de nada ni se quedan con nada, vomitan sin haber digerido.

Los cotarros

Inseguridad del narrador elitista que se rodea siempre de un círculo de acólitos seleccionados de antemano y que le rodean con el baluarte de su admiración incondicional.

No se aventuran nunca fuera de ese reducto, pero mirarán con irónica superioridad al que ose aventurarse dentro de él y acceder a su código de sobreentendidos. Narraciones sólo para iniciados, donde todo el secreto consiste en estar en el secreto de lo que no tiene ninguno, en excluir la posible participación del recién llegado al cotarro con el espolvoreo de una risa inmediatamente jaleada por los demás feligreses. En la mesa de un extraño se sentirán totalmente desarropados, no sabrán qué contar.

La jerga

Perderle el respeto a las frases hechas, a «lo que siempre se dice así», es desentumecer el lenguaje, sacarlo del alcanfor. No hay nada más serio que jugar con el lenguaje, bucear en el río revuelto del idioma, evitando echar mano de los comodines que sobrenadan en la jerga más al uso, más superficial. Cada época pone en circulación una serie de modismos que se aceptan instantáneamente y cuyo uso se hipertrofia hasta perder toda capacidad de sugerencia y llegar a ser simplemente un atributo de modernidad, un signo

diferenciador de la persona que lo emplea. Por su jerga los conoceréis, como por su perfume, su traje o su peinado. ¡Qué serios se ponen los ejecutivos cada vez que dicen, por ejemplo, «yo diría que», sin atreverse de verdad a decir nunca nada, ni a poner un solo ejemplo vivo, de su cosecha, para ilustrar esa neblinosa «problemática» a la que aluden como si jamás los salpicase! Tan imbuidos de su papel de discursadores, tan parecidos unos a otros en ese gesto grave y como ausente con que levantan los ojos a los focos de la televisión. ¿Pero qué ha dicho? –se pregunta uno al final–. ¿De qué me ha estado hablando? Ni un ademán imprevisible, ni una palabra que produzca emoción o sorpresa, ni un atisbo de humor, tan defendidos del riesgo por la muralla opaca de su jerga. Nada hay más serio que jugar con el lenguaje, fertilizarlo, gozarlo, despeinarlo, hacerlo descarrilar un poco. Sin miedo. ¿Por qué inesperados derroteros nos llevará esa excitante aventura? Lo único que no se puede es responder de ello. Pero no te quedes en tierra, hermano, poniendo cara de que vas de viaje. Que a mí no me la das. Súbete al carro, a la rueda vertiginosa de las palabras, moléstate en ir las a buscar al huerto mismo donde se crían, súbete a cogerlas al árbol. Operar con jerga es haber perdido el nexo personal de conexión con esas frases hechas que, a base de intermediarios, han perdido todo su sabor y sus vitaminas. Es como comer fruta en conserva.

Lo repetido

Nada zarandea ni convence porque se oye teñido de connotaciones habituales, que llevan ya implícita su conclusión. Vivimos sin convicción, sobre modelos lingüísticos que condicionan un comportamiento standard. Se vive de prestado, porque se cuenta de prestado. Poca gente se arriesga a contar nada que ya no se sepa, y a poca le gusta oír nada más que lo que ya sabe. Se teme a todo lo que puede poner en el brete de inventar una respuesta nueva o aventurar una interpretación nueva.

Relatos incontaminados

No hurgar en nada, no relacionar, verlo todo aséptico, inoperante, bajo una luz azulada de neón que incontamina, desvirtúa y paraliza ese montón horrible y dispar de cadáveres sometidos al tratamiento uniforme de la noticia. Contarlo todo con la imperturbabilidad de los locutores, extirpar el apéndice de los nexos de unión. (No se trata de eso, eso no tiene nada que ver, dejemos eso ahora...) Es lo que más se teme y huele a chamusquina: por entre esos apéndices de conexión es por donde puede meter el diablo su desasosegante rabo. Eso que me cuentan ya lo sabía, porque sabía cómo me lo iban a contar. Sin novedad, señora baronesa. Menos mal. Lo menos comprometedor es lo repetido.

El desacuerdo

Se pusieron de acuerdo. Buscaron un acuerdo. Llegaron al acuerdo. ¿Pero de verdad? ¿O como siempre? Se fuerzan las declaraciones verbales de alianza, a costa de lo que sea, de traiciones, de amañes, de revocos; cualquier precio se paga para llegar cuanto antes al apretón de manos del acuerdo chapucero y provisional. Valentía de enfrentarse con el desacuerdo. ¡Oh, excitante levadura de las versiones disidentes de la nuestra, aquella cuyo precario cobijo defendíamos con dientes y uñas! No hay más paz, ni concordia que aquellas a las que se llega, dejándose uno sacar de su guarida, atreviéndose a explorar los caminos del desacuerdo. (Pero, mujer, ¡no se ponga usted así, por Dios! Si, en el fondo, estamos de acuerdo.)

La coherencia

Dice Olga que lo grave no es perder las neuronas, sino las conexiones neuronales. Decidir estudiar Física, pongamos por ejemplo, seguirlo decidiendo una y otra vez, reconocerlo empeñadamente y comprobar con consternación que una fuerza extraña a ti, maléfica, que ni siquiera es fuerza, sino inercia, te empuja a la repostería; y ya nada, todo el día, toda la riqueza de tu tiempo, desperdiciada allí con el merengue y las guinditas. Responde a una pérdida de coherencia. Pasa igual que en los sueños. ¿Y por qué angustia tanto en los sueños, que lo rechazamos, que nos despertamos de la pesadilla chillando entre sudores, y lo aceptamos, en cambio, en la vida real?

Se trata de buscar el propio hilo. Aunque te equivoque y confunda. Pero el tuyo.

Lo «repe»

Vulgarización de lo excepcional. El narrador de conflictos presenta en la actualidad unas características muy peculiares. Se da cuenta de que por mucho que abulte la peripecia de su inadaptación, de la incomprensión de los suyos, de la hostilidad del medio, etc., no alcanza a resultar excepcional porque la literatura, el psicoanálisis, los ensayos, la prensa y el cine han divulgado hasta la saciedad esos conflictos, los han «vulgarizado». Hace unos años, cuando era estadísticamente infrecuente que un matrimonio se separase o que un adolescente se largara de casa y se pinchase heroína, el caso era llamativo por su misma peripecia. Hoy sólo puede retener la atención de alguien si está contado bien, de forma personal y convincente. No por el camino de cargar las tintas, de la desmesura argumental: en ese terreno todo resulta «repe», nadie pestañea. Se trata de la manera de contarlos. Es como esos que dicen: «Me ha pisado Fulano la novela que estaba escribiendo». ¿La tuya? Si era tuya de verdad, eso es imposible. Lo

que llega uno a saberse de memoria no es lo vivido igual, sino lo contado igual.

Resúmenes

Las cosas se deforman para poder contarlas más deprisa, para que deslumbren antes. Pero una historia que se abrevia en detrimento de su propio proceso, a expensas de sus matices realmente significativos, aunque se entienda más pronto, se entiende mal. Y además no deja rastro, es como si no hubiera pasado. Lo que pasa es el lenguaje, la aventura del lenguaje.

Don Nicanor (1)

Se entra a saco en los asuntos ajenos por no tener nada propio ni medianamente interesante que contar. Pero meterse en la vida de los demás no consiste en meter sólo las narices, sino en meterse de verdad, con el deseo de entender. Los metóme-en-todo no se meten en nada. Son huéspedes alevosos, polizones de un barco fantasma.

Don Nicanor (2)

Los amigos como fuente de historias. Pero para que te la cuenten bien los tienes que saber oír y tratar, intentar arrancarle a cada uno su acorde verdadero. Y hace falta tiempo, proceso. Y mucha consideración. Estas relaciones despiertan intriga, se envidian. «Yo también quiero conocer a ese amigo tuyo. Preséntamelo.» Y a los pocos días: «No sé qué le ves, a mí no me dice nada». Pues ¡qué le vamos a hacer!, lo siento, a mí me echa auténticos discursos.

Letreros

Hay muchas veces que lo que se va a vivir ya se decide de antemano que será excitante o divertido y se cuenta uno a sí mismo ese cuento de la diversión, le pone el letrero antes de vivirlo. Por eso vienen las decepciones. No hay nada más contraproducente.

Narración vacía (1)

No conseguir protagonizar nada a causa de un exagerado afán de protagonismo. El requerimiento demasiado ostensible de atención, la prisa por conseguir el aplauso apaga la curiosidad que no se sabe encender hacia lo que se está contando. El que daría la vida porque le escucharan sus historias no tiene la paciencia de dejarlas crecer de que agarren y germinen en su campo, antes de salir a difundirlas. Falta de atención al propio relato, al propio huerto, por el que no se pasea, que no se abona ni se riega nunca.

Narración vacía (2)

Escurre uno el bulto ante el narrador que mendiga nuestra atención, se le teme como al mal enamorado. Desvías los ojos a otra parte. Nunca le imploras con la mirada encendida de curiosidad y de deseo: «Más, por favor, más». Porque ya se sabe que siempre nos va a dar más palabras de las que le pedimos. Pero inconexas, baldías, repetidas, como un hipo de llanto por la misma narración que desbaratan.

Esfinges sin secreto

Esfinges sin secreto. Todo lo fían al gesto, al ademán, al vestido. Luchan a codazos por ser excepcionales en un mundo donde todos se jactan de rechazar los uniformes. Pero huyendo del uniforme, se cae en el disfraz.

El rostro significativo

Las historias crían historia, llaman a engancharla. Esa señora tiene un no sé qué. Se suele decir por una expresión del rostro. A mí la cara de esa chica no me dice nada. Se percibe en el rostro –aunque muchas veces resulte un espejismo– algo que invita a ser descifrado. Hay gente que sólo por la historia que parece llevar escrita en la cara te resulta interesante. Gente a la que te gustaría pedirle:

«Cuéntame tu vida», y otra a la que tienes que estarle diciendo siempre: «No me cuentes tu vida».

Los resúmenes

Argumentos y esencias. Lo fácilmente resumible es porque no tiene paradoja ni secreto. Pasa con las novelas, con las películas, con las conversaciones, con la gente.

¿De qué hablasteis? ¿De qué va Fulano? ¿De qué trata esa película? ¡Pero si es que la mayoría de las veces, aunque se quiera, no se puede decir! ¡Qué manía con los resúmenes!

Lo irrepetible

Nadie te quita nada de otro amigo si te has narrado bien su historia contigo. No así si lo has hecho mal, o no lo has hecho o no se llegó a crear historia ninguna. Pero la historia bien vivida y bien contada de una relación entre dos es un acontecimiento que jamás volverá a darse de esa misma manera con nadie. No caben los celos ni la envidia, tuviste algo irrepetible.

Contra reloj

No se puede contar bien cuando te dan un plazo. Exámenes escritos. Tienen ustedes una hora. Y al salir se preguntaba: ¿Qué has puesto tú? El mérito consistía en haberse sabido atener al plazo sin dejar de poner lo esencial. Era obligatorio el apareamiento de los contrarios. Bien contado, pero contra reloj. Pues mire usted, eso es imposible.

La actualidad y la noticia

Se suele confundir presente con actualidad. Pero son dos conceptos tan encontrados como el de narración y noticia. La narración es entrega al presente, refugio contra la prisa que nos saca del quicio del presente, remanso, aunque discurra sobre temas turbulentos. La actualidad se opone al presente y solamente cría noticia, se asienta sobre muelles continuamente dispuestos a saltar, a lanzarte a otra galaxia. En la actualidad los acontecimientos, continuamente renovados, se salen de la narración y te echan las zarpas al cuello, bastante haremos si logramos librarnos de su sofoco y llegar al siguiente sin el resuello demasiado alterado, pero no cabe la reflexión ni la mirada tranquila y profunda sobre ninguno.

Los orígenes

Revivir una historia es, sobre todo, buscarle filiación, ir a hurgar en sus orígenes, y tratar de extraer de allí las razones de su posterior desenvolvimiento. Los «cuando te vi

por primera vez», cumplen una especie de rito de iniciación narrativa, espabilan las ganas de contarse esa historia de forma estimulante. Desde ellos, la fantasía puede incluso tomar alas y remontarse hacia atrás. «Te esperaba, te presentía, te quería antes de conocerte», etc., y dar lugar a la prehistoria del cuento. Cargar los orígenes de magia y significado, aun a trueque de inventar. Despliegue de retórica en la evocación de los primeros encuentros, de las primeras palabras que se cruzaron. (Ver Ferlosio, *Semana Segunda*, p. 192, donde habla de la inauguración.) La invención de los orígenes ha dado lugar a una profesión basada en una mutua convención de falsedad: la del rey de armas, que se dedica a amañar falsas genealogías. El destinatario del nuevo pedigree sabe que es mentira su nobleza, pero se adhiere a esa creencia.

La aparición

(Leyendo a Thomas Hardy.) La aparición de los nuevos personajes. Es importante que, antes de oírle hablar ni saber de dónde viene, se haya logrado encender la curiosidad del lector por el nuevo personaje, a causa de su aspecto o de su forma de irrumpir en escena. Si está bien hecho, en seguida notamos que va a tener importancia en la trama, y se atiende más a él, nos enamora un poco.

Los orígenes

Toda autobiografía o recuento, sea del tipo que sea, alude a los orígenes del conocer, del empezar a narrar. El buen profesor les pide a sus alumnos que le escriban algo acerca de sus vidas, más que para conocerlas, para conocer su capacidad de narrarlas. También el buen psiquiatra. «La índole de una cosa –dice Herder– se manifiesta al revelarse cómo nace esa cosa.»

Renegar del hilo

Hay una gran pereza y falta de rigor para tirar del hilo de los asuntos, para buscarles genealogía. Se opera –es más cómodo– en un campo de amalgamas, parentescos y semejanzas inmediato, acotado por letreros e indicaciones que han dejado de señalar hacia el origen del fenómeno para presentárnoslo «actualizado», pasado por el tamiz de una interpretación más afín a la sensibilidad del momento. Fue lo que pasó, por ejemplo, con la *Tristana*, de Buñuel. Bastó, durante el rodaje de la película, con ver en algunas revistas ilustradas el rostro de una actriz francesa rubita vestida a la moda de los años veinte y paseando por un parque de Toledo, para olvidar que la *Tristana* de Galdós era

una madrileña del último tercio del XIX y que aquella época era la que hacía significativos los pujos feministas del personaje. Esta asociación se arrinconaba para preparar el terreno a la asociación Tristana-Buñuel. Se esperaba la película de Buñuel; era ya un personaje captado por él, entregado a sus manipulaciones, un nombre añadido a la lista de sus títulos. Y a nadie se le ocurría preguntarse por la muchachita de la novela, radicalmente sustituida. Nadie decía, al salir de la película: «¿Pero cómo que en Toledo y con ese talle bajo años veinte?». Los comentarios nacían ya normalmente dentro del campo en que se servía el producto.

Causa-efecto

Las cosas, cuando dejan de tener relación afectiva con uno, cuando se alejan de su propio relato y de su propia experiencia, ya no inciden en el comportamiento espontáneamente, lo fuerzan en nombre a una fidelidad a propósitos ajenos o caducos. Tema muy literario. Venganzas juradas junto al cadáver del padre –o insufladas por un relato de agravios hecho por el padre–, cuyo propósito se desvirtúa al inaugurarse un sentimiento afectivo nuevo que tiene mayor vigencia y está en pugna con el mantenimiento de aquel odio. La causa-efecto deja de estar presente en la sangre y pasa al papel, a ser una leyenda desteñida, que de vez en cuando se recuerda con agobio.

Hay madres que pretenden hacer vivo para sus hijos el relato de las calamidades que pasaron en el 36, con el fin de hacerlos más pacientes o resignados, menos exigentes, y no comprenden que ese relato está tan fuera de su radio de influencia como el texto de la Guerra de las Galias. «¿Y yo qué tengo que ver?» No le ven la causa-efecto.

Los correlatos

No renegar del hilo. Leyendo a Barthes, me doy cuenta, después de muchos días, de que lo que él llama «los correlatos» es exactamente lo que yo quiero decir cuando repito tanto eso de «tirar del hilo de los asuntos», buscarles filiación. ¡Los correlatos! ¡Mira tú por dónde!

Los signos dilatorios

Si aparece un personaje en una película y se presenta como interesante, defrauda que no vuelva a salir. ¿Qué fue de Fulano? Igual en la vida. Tarda uno en aceptar la idea de que a aquel viajero que nos dio tan buena conversación en el tren no se le va a volver a ver nunca. Pero en las novelas y en las películas se tolera todavía peor, porque le

echamos la culpa al que inventó la historia. Crea en nosotros una expectativa determinada que luego deja en blanco. ¿Pero cómo puede hacerme esto? Tiene que volver a salir la señora del pelo gris. Esta promesa incumplida (los indicios gratuitos) puede deberse a una intención deliberadamente tramposa del autor. Indicios para despistar. Como en las novelas policíacas. Pero otras veces es pura torpeza, paja, personajes de relleno metidos por meter y de los que se esperaba alguna función. De este defecto adolecen también los relatos orales de algunas personas. Un determinado énfasis que le dan y la morosidad exhaustiva con que lo hacen discurrir, nos hacen esperar una clave extraordinaria en cualquiera de los personajes u objetos que describen, pero poco a poco nos vamos dando cuenta de que se trata de una acumulación totalmente arbitraria de signos dilatorios. «Me apoyé en la mesa, y ya verás, la mesa era redonda, de caoba, estaba en la esquina de allá de la habitación, debajo de una lámpara verde...» ¡Demonio! —dice uno— ahora viene lo bueno... Y luego no pasa nada encima de aquella mesa, se sigue adelante. ¿Entonces para qué has dicho «ya verás»? No veo nada, no veo más que un espolvoreo superfluo de elementos en crudo, sin guisar. Llevas dos horas y no me has contado nada que me interese.

El rescate de la memoria

Clave del cuento: la reviviscencia de algo que reclama su derecho a no ser olvidado. El que siente esta llamada acuciante, primero quiere revivir aquello —como acontecimiento—, pero después comprenderá que lo que tiene que hacer para salvarlo es reconstruirlo como narración. Es el origen de los libros de memorias.

Orden y caos

Cosa por cosa. Y sin embargo, todas están ahí, nos embarullan, nos marean. Es como un delicado ballet: no dejarse avasallar ni confundir por los demás bailarines, pero sin ignorar que están en escena, que de nuestro paso tanto como del suyo depende la armonía del conjunto. Saber «voy circulando por el hilo de todo, pero ahora estoy en esto». Hablo del narrador testigo, de la memoria, de la coherencia en los relatos, de su elaboración, del interlocutor, del juego, de la improvisación, de la mentira, del tiempo, y todo depende de todo, ya lo sé, en cada apartado de estos que recorto y pego con una leyenda al margen, se mezclan cosas de los demás, pero qué le voy a hacer. No tengo más remedio que separarlos de alguna manera. Tampoco me voy a dejar asfixiar por las adherencias que crían entre sí. Aislar unos argumentos de otros mientras se le está prestando atención a cada uno, si no menudo follón.

La coherencia

Principio de congruencia. Cuando una cosa no va con el conjunto, no pega, se suele decir (Jubi lo dice mucho): «Pero eso es de otra película». Claro, como meter a Humphrey Bogart en el Quijote. Lo cual no quiere decir que el tema de la incongruencia no sea novelesco como tal tema. Puede llegar a ser uno de los más importantes – inaugurado asimismo por el propio Cervantes–, pero al servicio incluso de ese tema, hay que poner el principio de coherencia.

Las conexiones significativas

Nos entristece perder un objeto –plegadera, pañuelo, colgante–, y no nos parece en cambio una catástrofe perder el relato de los hechos que le dieron valor, la posibilidad de contar su historia, perder, en una palabra, la memoria de ese objeto. O perder –que es todavía peor– la vinculación afectiva con la persona que nos lo regaló, sin la cual el apego al objeto pierde su razón de ser conservado con tanto desvelo. Se convierte en inerte posesión. Los objetos cuyo relato hemos perdido sobrevivirán en un montón del Rastro, pero mientras el que fue su dueño no recupere su memoria –en este mundo o en el otro– no tendrán magia ni incentivo para nadie.

Re-anudar

Reanudar no es decir «¿te acuerdas?», sino conseguir que cobre vida nueva ese rostro al que volvemos, implorante, el nuestro. Las relaciones, como las creencias, se anquilosan por falta de fe, porque no cree uno de verdad que puedan renovarse. ¿Pero se intenta acaso? ¿Se pelea en serio por promover una situación no prevista ya? Da igual pensar «No vuelvo a ver a Fulano, porque me han dicho que dijo de mí tal o cual», que pensar «le sigo viendo, porque se portó muy bien conmigo, pero, el pobre, ¡es tan pesado!». Tanto en un caso como en otro, si se quiere reanudar la relación, de lo que se trataría es de reanimarla, saneándola de las adherencias pasadas. Y si no se puede, a otra cosa, mariposa.

La mascara del héroe

El ardor bélico de que se habla en las crónicas no es sino la resultante de miles de miedos individuales que buscaron su desahogo manifestándose en movimientos azarosos.

Durante la lucha, no dejan de estar empapados los futuros héroes de la certeza de que aquel conjunto de movimientos, que darán alimento a la crónica, es algo que escapa a su propio control, algo que no protagonizan, sino que padecen. Para saber algo de lo que pasó en esa batalla, lo único que tendría sentido es acercarse a hablar con esos soldados y jefes la misma noche en que parte del enemigo ha sido dispersado y la otra hecho prisionero, cuando los muertos de ambos bandos están aún sin enterrar y se improvisan tiendas de campaña en cualquier repecho para que los supervivientes se entreguen al sueño o a la mera consideración de su supervivencia. En ese momento no han tenido todavía ni tiempo ni ganas para ponerse la máscara del héroe, tumbados sin botas de cara al cielo, sintiendo otra vez el olor de la yerba, recontando sus miembros ilesos. «¿Pero será posible que esté vivo, que me dejen tranquilo, que vaya a volver a casa?» Y si les preguntaran algo en ese momento, dirían palabras de relato testimonial, no de crónica impertérrita, bien distintas de las que van a decir unos días más tarde, cuando con gesto aguerrido y responsable reciban parabienes y condecoraciones, cuando entreguen los estandartes capturados. Hablarán de táctica, de estrategia, de coordinación, de moral de triunfo. Y el humo de estas palabras, que son las que se escriben una y otra vez, ofuscará el pensamiento de los actores llamados a tomar parte en el próximo combate. Se volverán a poner –mejor o peor ajustada– la máscara del héroe.

La historia y las historias

Los libros están escritos por gentes que vivieron. Ver esto con claridad, sentirlo, es algo que no ocurre hasta que se nos mueren los primeros amigos escritores (Aldecoa, Martín Santos), y la gente que no los había conocido empieza a sentir por ellos una curiosidad que le da a tu recuerdo cordial del desaparecido un valor de puntualización histórica. Comprende uno dos cosas: Una, que la historia y la narración tienen mucho que ver. (¿No sería esto lo que me llevó a mí por aquellos años a estudiar historia, por distanciarme de las historias mías más cercanas por miedo a la muerte de ellas?) Y otra, que de estar vivo a haber dejado de estarlo no hay más que un paso marcado por el azar.

Pasar a la historia

Es asomarse a un vacío pavoroso, a una oquedad mortal, darse cuenta de que el: «¿Y tú qué hacías en ese tiempo?», dirigido a amigos nuevos, más jóvenes, es como mirar las cuencas de una calavera. Porque te pueden contestar: «¿En el 45? Nada, empaquetando bizcochos de espuma, yo nací en el 50». No existía esa mirada que hoy reclama la tuya. Hablar de la guerra española con quien vive ahora un tiempo común al tuyo y tiene experiencias y lenguaje parecidos –con Nacho, por ejemplo– se me hace muy raro. No me entra en la cabeza que «aquello» lo vean como historia y «esto» no. Ha fallado el

«mientras».

Tiempo próximo y tiempo pasado

El tiempo próximo hiere más que el pasado. Aquel tiempo ha sido verdad también, pero ya está más pasado por la criba, parece que se entiende mejor. Porque para entender, hay que distanciarse. Es siempre el actual un tiempo agraz, turbado, inmaduro, por su misma cercanía, tiempo de casi imposible reflexión. Dificultad de habitarlo y reflexionar sobre él. Hay una conciencia amortiguada de lo que está sucediendo, como si al tiempo de suceder, te clavara un aguijón que destilara anestesia.

Lo inefable

Apresar el tiempo presente. Del día que cumplí 40 años recuerdo pocos detalles, porque me emborraché. (Marta tenía diez y me ha contado luego, hace poco, que yo iba vestida de negro y que es la primera vez que pensó de mí que era guapa.) Se me había quemado el asado y había muchos amigos en casa, Nuria, Juan... Pero de lo que más me acuerdo es de que Gabriela vino al cuarto donde yo me había metido a llorar —el mismo donde alguien, años atrás, me vino a decir (creo que María Luisa): «Se acaba de morir Miguelito, ya tendrás más hijos»— y no sabía explicarle nada a G. de lo que me pasaba, pero le dije: «Ahora, en este momento, todo es verdad». Lo inefable siempre tiene que ver con el tiempo, con momentos en que el paso del tiempo cree uno percibirlo de otra manera. En esos momentos —precisamente cuando resulta más difícil— es cuando más acometen las ganas de escribir, de transformar en otra cosa esa percepción de haberse adueñado del momento y estar conectando, a través de una intuición fulminante, lo visible con lo oculto.

La intuición del futuro

A veces una cosa nos hace llorar al recordarla, a causa de la sensación —implícita en el mismo recuerdo— de que no se prestó a ese momento la atención debida, que lo desperdició porque no acertó uno a contarse bien lo que le estaba pasando. En cambio, otras veces, aún dentro del dolor de la evocación, queda la constancia de haber apresado al máximo la singularidad de aquello, el vislumbre de su fugacidad. Momentos en que se anticipa el futuro, en que se dice: «Cuando algún día me acuerde de esto, sabré que era único». Se da una batida al tiempo, se le desafía, es como echarse a correr para adelantarlo, para esperar su ataque en una revuelta lejana del camino.

Escondite inglés

La cotidianeidad y la historia. «Cuando lo tenía no me daba cuenta, no lo sabía apreciar.» Ésa es la base del deseo narrativo, cuando se te baja a los ojos el tesoro del tiempo vivido y las visiones que albergaba. Paso quedo del tiempo. Como en el juego del «escondite inglés». Una, dos y tres, escondite inglés.

El paso del tiempo

El pulso de lo cotidiano es lo más difícil de percibir y también de transmitir luego con palabras. «Cuéntame cosas de cuando eras pequeña», le piden los hijos a su madre. Mi hija nunca se quedaba contenta. ¿Pero eso era antes o después? Y yo nunca estaba segura, le decía nombres, le describía juegos, lugares. Le entregaba masas, imperfectos. Pero ella quería ver el paso de mi tiempo, verme andar por él, un día detrás de otro. Luego, al estudiar historia y tratar de entender y ordenar el tiempo de los demás, me he dado cuenta de que eso es lo más difícil, el cómo y el cuándo de cada cosa en relación a cada instante con el cuándo y el cómo de las demás.

El pulso de lo cotidiano

La vida cotidiana como banalidad contrastando con la historia como excepción. La reconstrucción del tiempo pasado se estructura sobre narraciones que vienen a ser como hitos en la niebla de su inapresable discurrir. Hay un imperfecto perenne (y resulta imperfecto, insuficiente) al evocar las primeras reuniones con los amigos de la adolescencia. ¿De qué hablábamos –solíamos hablar– a lo largo de nuestros paseos, de nuestro «quedar para luego», ir a remar al Tormes, beber vino en las tabernas, de tantas horas de reloj como pasábamos juntos y nos acompañábamos a recados, aquel tiempo que nuestros padres condenaban bajo el resumen congelador de «tiempo perdido»? Ese mismo perderlo, liberarlo de los proyectos de futuro, era lo que le daba su cobijo irrecuperable. Reviviendo luego aquel tiempo holgado, donde todo sucedía en imperfecto (solíamos cantar, solíamos leer, solíamos pasear o hacer vagas promesas, solíamos ir al café), a veces en medio de esa niebla general, se destaca fulminante un acontecimiento en pretérito perfecto: «Y aquel día Ignacio contó...». Y con la narración de lo que contó, aglutinándose en torno de ella, se recupera todo de repente, el sitio, el ambiente, las mesas de fútbol, los rostros de los clientes habituales, los adornos niquelados del mostrador, la luz, el sabor del aguardiente con guindas.

La historia. Lo cotidiano

Cada uno de nosotros tiene a mano una riqueza que no sospecha. Un historiador de dentro de cien años daría cualquier cosa por recoger la mitad de los datos que ahora tenemos Jubi y yo, por ejemplo, sobre cómo ha ido cambiando de rumbo toda la gente que conocemos, cómo se ha ido relacionando con unos y otros, hablando de ellos, tratándolos de esta manera o de aquella. Pero nos parecen datos desprovistos del valor histórico que alguien tal vez pueda atribuirles más adelante, porque están implícitos en la trama cotidiana de nuestros saberes, porque no constituyen excepción, son nuestra vida.

El presente habitado

Habitar el tiempo depende exclusivamente de la fe, entusiasmo y atención que pongamos en las labores que hacemos para llenarlo y del relato que nos hagamos de su transcurso. Pienso en cómo me gustaría reconstruir alguna de mis tardes de Salamanca. Recuerdo que pasaba muchas horas imaginándome de mayor, pensaba en esta casa, sin haberla visto, una casa mía en Madrid. Y ahora que estoy instalada en aquel futuro que imaginé, ¿qué hago de mi tiempo? ¿Por qué se me clava? ¿Por qué no encender esta tarde, amueblarla, dirigirla con orden y concierto? Lo que se echa de menos, en definitiva, es una sensación que se viste de ropajes mágicos por el mero hecho de ser pasada. Pero el hoy también se volverá objeto de añoranza. Cuando se está en casa una tarde como ésta, a la entrada del otoño, y se miran las nubes plomizas que anuncian las primeras lluvias, la tristeza llega o por vías literarias («Pour un coeur qui s'ennuie / oh, le chant de la pluie!») o porque nos obstinamos en pedir albergue a una casa destruida, donde a la hora de la merienda, junto a la ventana y a la entrada de un cambio de estación, se agolpaban proyectos de futuro. Pero esta tarde de hoy es más rica, porque contiene aquella. Somos unos obsesos del tiempo, y sin embargo vamos tirándole piedras, sin montarnos en él, soñando, en el fondo, con destruirlo.

¡Mira que afanarse por destruir la única morada que uno tiene!

Habitar el tiempo

Los verdaderos esfuerzos de imaginación son los que tiene uno que hacer para bordar en las telas usadas y con los hilos que se tengan a mano. No en el desenfreno de salir a comprar telas nuevas, trajes nuevos, cuadernos nuevos, bolígrafos nuevos, hilos nuevos; pretextos para encubrir nuestra incapacidad de bordar o escribir en el bastidor de lo que se tiene. De nada te servirá lo nuevo tampoco si no lo haces tuyo. ¡Cuántos cuadernos nuevos guardados sin tocar, cuántos trajes nuevos colgados sin estrenar y aborrecidos,

cuántos amigos nuevos que se convierten en nombres disecados en el listín telefónico! ¿Y lo viejo, qué? ¿Por qué digo que es más viejo que lo que no me sirve? Con el tiempo pasa igual, si te andas escapando siempre de él, es una enfermedad con recaída. Cuando espantas el tiempo no lo vives. Vivirlo es lo único que te compensa del deterioro que va dejando en ti. Y vivirlo es usarlo, bordar en él.

La memoria y los recuerdos

No olvidar nunca nuestra instalación frágil y amenazada en el tiempo. Somos un intento de sucesión de nosotros mismos. Hay gente que trata los recuerdos como flor de invernadero, no es capaz de echarlos al río revuelto de la memoria. («Echa tu pan a las aguas, que después de mucho tiempo lo hallarás.») La gente desmemoriada –incapaz de memoria, privada de su beneficio– está condenada a vivir chupando siempre los dulzarrones e insustanciales caramelos del recuerdo estático. Los recuerdos sólo sirven para bordarlos en el hoy, tienen sentido traídos «a cuento», al cuento de hoy. Si veo una castañera en la esquina de Goya con Torrijos, necesitaré contarle a alguien –si viene alguien conmigo– cómo eran las castañeras de la Plaza de los Bandos, con aquellos mitones negros que se ponían, ahora que esta tarde y ese olor me ha hecho recuperar su imagen antigua de figurillas de belén. Y si el que viene conmigo es un niño, no le voy a pedir que sea como Lupito, ni le podré decir las mismas cosas que a él le decía cuando íbamos juntos a comprar castañas y el Jeromín y el *T.B.O.* Lo que me provoca es precisamente la labor de relacionar, de contar aquello desde esto, sabiendo que el niño a quien se lo cuento no es Lupito y que oye a los Beatles, que también a mí me gustan y me enseñan cosas, «Let it be», claro, pues no faltaba más. Enlazar con un brazo con este niño y con otro con Lupito –hoy un arquitecto padre de familia–, a través de esta narración de las castañeras.

El hilo de la memoria

Acordar, poner de acuerdo, recordar, hacer que las cosas concuerden. El lenguaje es muy sabio, porque todas estas palabras tienen raíz cordial, tienen que ver con el corazón. El hilo de la memoria, aquel con que cosemos las historias de ayer con las de hoy y las propias con las ajenas, se ovilla en el corazón. Voilá. Menuda taquicardia cuando se enreda ese ovillo. Cuando no somos capaces de poner de acuerdo ni de recordar como Dios manda, la sangre fluye atropellada, vamos de mareo en mareo, de tumbo en tumbo, se ha averiado la brújula del corazón. Lo que le pasó al Hombre que perdió su sombra.

Geografía narrativa

Hoy (16 de noviembre de 1974) mi madre me ha enseñado la casa de la calle de Churruca donde –todavía soltera– fue vecina de la hermana de Jardiel Poncela (ya muerta) y donde ésta, a su vez, cuidaba de su madre enferma, en las noches de verano, mientras miraban las lonas de un circo que habían puesto en el solar de enfrente («ahí», dijo mi madre, señalando a una casa de varios pisos), y la Jardiel hacía una pausa en la preparación de sus oposiciones de magisterio. Fue una especie de ceremonia encontrar la casa y narrar de nuevo delante de ella, como oficiando una misa, esa historia que ya me había contado otras veces, pero que cobraba un significado distinto allí, con mi madre mirando fijamente hacia los miradores intactos. Su tesón para encontrarla había sido especial. «Si no te la enseño hoy, que andamos por este barrio –dijo–, a lo mejor no te la enseño nunca.» Y ese «nunca» me provocó un vuelco en el corazón, algo pegó un brinco en el tiempo. Pensé cuánto me acordaré, cuando ella falte, de este paseo donde ya he sentido por adelantado, el peso de ese tiempo futuro y terrible de su ausencia desplomándose sobre mí, dejándolo todo en sombras.

Lo fugaz y lo eterno

Saber estar quieto en el tiempo de uno, aun sin dejar de mirar en torno. Los pies quietos en el tiempo, cada cual en el terreno del suyo, sin bailar, siéndole fiel, aunque la cabeza gire y dé vueltas. Escribir como si nunca fuera a venir la vejez, como si nunca fuera a venir la muerte.

Lo eterno frente a lo perecedero. Origen de la angustia amorosa. En muchas canciones hay una constante referencia a las estrellas, al sol, la luna o el paisaje que se han conservado igual, mientras todo cambia. «Hoy he vuelto a pasar por aquel camino verde», «bajo un farol apagado donde un día la besé», etc. Se divinizan esos elementos, porque a la función de testigo que tuvieron se añade la comprobación actual de su inalterabilidad.

Re-anudar

Hilo para tejer lo de antes con lo de ahora. Que no falte, que no se rompa, que podamos siempre seguir tirando de él. Según iba diciendo... El «iba» es un signo de conexión, se pone ahí para dar fe del fluir del discurso, de que sigue vivo. Se reanuda, luego existe. Enganchemos con lo de antes, con lo de ayer. Ha habido una pausa, pero ya pasó, el corazón vuelve a latir.

«Decíamos ayer...» ¿A qué ayer se refería Fray Luis de León? A un día perdido, eso seguro, igual que si yo ahora digo «ayer»; pero lo tomaba como referencia, como enclave para echarle el lazo desde un día nuevo. Había perdido aquel día, pero no había perdido el hilo del cuento que el azar interrumpió. Mientras dure la vida, sigamos con el cuento.

Madrid, otoño de 1973-Charlottesville, Virginia, otoño de 1982

Remate de la dedicatoria inicial

El amigo con cuyo nombre se encabeza este cuento es el profesor joven que aparece luego en el sexto prólogo, a poco de empezar el viaje. En este caso, como en tantos otros, el antes y el después bailan y se desplazan de forma engañosa, porque el Gustavo Fabra de la dedicatoria alude a una persona muerta que, como es obvio, en «La vela de foque», varias páginas más adelante, estaba viva. Y tanto me influían entonces sus ánimos para seguir aquel viaje y sacar al barco de las nieblas que entorpecían su ruta en esas etapas primeras, que he estado a punto de titular «La vela de foque» al libro entero. Si finalmente no lo he hecho, ha sido porque a él le gustaba mucho lo de «El cuento de nunca acabar», y siempre que aludíamos al proyecto lo llamábamos por ese nombre. Nombre que, además, al mantenerse, ha condicionado decisivamente el texto que antecede y mis relaciones turbulentas con él.

En mi casa y en el Ateneo le fui leyendo a mi amigo en diferentes ocasiones, estimulada por su generosa atención, muchos trozos del principio. Por respeto a su memoria y al gusto con que escuchó estos capítulos, no los he querido variar en su redacción primitiva, aunque sí los haya sometido a otro criterio de ordenación. Pero yo los conozco y sé cuáles son, posiblemente los peores, pero los que más quiero; y están separados para mí los que escuchó él de los otros por una raya tan neta como la que separa la luz de la sombra.

Murió Gustavo Fabra repentinamente, aunque ninguno de sus amigos le hubiera conocido enfermo, a la edad de treinta y tres años, el día 27 de diciembre de 1975.

Notas

* La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas (1973).

** Fragmentos de interior (1976), *El cuarto de atrás* (1978), «El castillo de las tres murallas» (1981) [incluido después en *Dos cuentos maravillosos*]. No cuento aquí mi libro sobre el conde de Guadalhorce, ni mi trabajo de adaptación teatral del Don Duados de Gil Vicente, ni mi guión para televisión sobre la vida de Santa Teresa de Jesús, porque éstos, aunque también interrumpieron el cuento de nunca acabar, fueron trabajos de encargo.

Índice

Portadilla	2
Créditos	5
Dedicatoria	6
Prólogo, José María Guelbenzu	7
EL CUENTO DE NUNCA ACABAR	11
I. Siete prólogos	12
1. Justificación del título	13
2. Las torres de marfil quebradas	17
3. Entra el verano	21
4. La sazón y la desazón	24
5. Mis cuadernos de todo	26
6. La vela de foque	28
7. Tras la pregunta	32
II. A campo través	37
1. Las mujeres noveleras	38
2. La obligación y la devoción	44
3. Reflexiones en el parque	47
4. La Cenicienta	52
5. La aparición de la mentira	57
6. Las veladas de la quinta	62
7. El interlocutor soñado	68
8. El Gato con Botas	72
9. Los toros de Guisando	76
10. De Jerusalem a Jericó	81
11. La entrada en el castillo	86
12. Divagación en torno a los nenúfares	90
13. Lugar a dudas	93
14. Don Nicanor tocando el tambor	99
15. La paja en el ojo ajeno	104
16. La confesión sacramental	108
17. Bajo el disfraz del pirata	111
18. Amores de derribo	115

19. Hágase la luz	120
III. Ruptura de relaciones	126
IV. Río revuelto	137
Remate de la dedicatoria inicial	204
Notas	205