

CORAZÓN Y BUEY

PREFACIO DE LA AUTORA A LA EDICIÓN EN ESPAÑOL

Es bien conocido el prestigio del que goza la biografía como género literario en el mundo anglosajón. Cada actor, político, poeta, o músico de relevancia en esas latitudes sabe que contará, a los pocos años de su muerte, aun antes si su trayectoria ha sido dilatada y exitosa, con la evaluación de rigor que supone una mirada a su obra a la luz de la peripecia que fue su vida. En otras lenguas europeas, esta especie de empirismo literario, esta cala en el devenir general de la tribu a través de las andanzas en la particularidad de uno de sus miembros, ha conocido reciente y variada fortuna. Se oye hablar del individualismo como uno de los males que aquejan a la sociedad occidental. Y no seré yo quien haga leña del árbol caído, pero algo de bueno tenía que tener también el encumbramiento del individuo. Esa ventaja podría ser, tanto en la cultura que lo vio nacer como en otras que se han impregnado de ella, ya fuera por ósmosis o metástasis, el auge de los géneros de la biografía o el diario. Ahora bien, cuando se trata de esa forma incisiva, casi dolorosa, de escritura biográfica que es la autobiografía, y cuando la que escribe es una escritora cuya lengua es el árabe, podría parecer más una temeridad que la excepción que confirma la regla. Y es que no abundan las autobiografías en la tradición arábiga. Aquí la letra se destina a recoger otro espíritu, el Espíritu de Alá, alabado sea, el que es Grande y Misericordioso.

Después de publicarse en francés esta vida mía escrita por mí misma, sospecho que también vivida por mí, el editor la hizo llegar a algún colega suyo al otro lado de los Pirineos, y despertó un interés que, para los que vivimos al otro lado aun, en la ribera opuesta del Estrecho, nunca deja de sorprendernos y se aloja siempre con un gozo muy cálido en el interior de nuestros corazones. De aquí surge la propuesta de dar a la imprenta en español *Corazón y buey*, la historia de mi vida, y la ocasión de que yo misma, querido lector, me dirija a ti en este pequeño prólogo. No será que no tengamos la oportunidad de departir debajo de la sombra de una acacia en las páginas que siguen, o de contarte yo, más bien, las mil y una noches de mis días; pero redacto aquí una pequeña carta de presentación, a modo de prefacio, del libro que tienes en las manos.

Verás si sigues leyendo, lector amigo, y aprovecho este espacio escueto de la presentación para advertirte sobre ello, que la línea de mi vida la he torcido varias veces al contarla, que en no pocos episodios salto atrás y adelante, buscando urdir la fibra fina de mis pasos. Sé comprensivo con esa voluntad de ordenamiento que informa un aparente caos. Busca siempre ese orden sobre todas las cosas que te cuento, lector, igual que mi abuelo buscaba ese corazón que da título al libro y sentido, me parece a mí, al destino que Alá, alabado sea, ha trazado para su humilde sierva sobre la arena ardiente de este mundo. Y unas pocas palabras quiero decir sobre ese motivo que unifica el rosario de episodios de esta autobiografía. Porque quizá no estés familiarizado con la tradición del norte de África, según la cual, un hombre sopla en la cánula de un cilindro de madera, mientras otro cilindro, el cuerpo de un ofidio vivo y eurítmico, obedece delante de él a la pulsión irresistible de la música. No ignoro la costumbre de viajar a tierras lejanas que se ha puesto de moda también en España. Y estoy segura de que, en parte, los motivos que te han impulsado a ti, lector, a tomar este libro de la estantería tienen que ver con viajes que has hecho a Marruecos, Argelia, Túnez, Libia, o Egipto, sitios en los que el encantador de serpientes acude a las plazas, al atardecer, para cumplir con un rito tan viejo como este mismo mundo. Incluso puede que sepas que, así como la serpiente deja inmóvil con su vista al pájaro en el arbusto, también es la serpiente la que hipnotiza al encantador para que se vuelque con su respiración y su sabiduría sobre la flauta. Puede que sepas, en fin, que es la serpiente la que encanta al hombre y, de ahí, la música.

Pero quizá no haya llegado a tus oídos, amable lector, y ello justifica que me extienda un poco más en estas páginas, la costumbre de alimentar con la carne de los bueyes a esas serpientes que provocarán luego la admiración en la plaza pública. Para ser más exactos, dar de comer al ofidio con el corazón de los bueyes, un músculo modesto en ti y en mí, dotado por Alá, alabado sea, de ese pulso que nos da la vida, pero que es relativamente reducido en sus dimensiones. Un órgano, no obstante, de considerable tamaño en las entrañas de un buey. Lo cuento con más detalle en este libro de mi vida, pero quiero también aquí, brevemente, llamar tu atención sobre ese hecho simbólico: mi abuelo salía cada otoño, cuando el reptil ha perdido parte de la fiereza que se acumula en su cuerpo, a buscar una nueva serpiente para su terrario, un nuevo cuerpo cilíndrico de cabeza triangular al que ofrecer la filigrana de la música delante de mercaderes, transeúntes, tú mismo en alguna plaza del norte de África, mientras tomas té denso y dulce y a tus espaldas cae la tarde.

Un buey es un animal enorme. Tienes que tener fe en mí si te digo, amigo lector, que, a veces, creer en la existencia de un ser tan grande era para la niña que yo fui también cuestión de fe. Después de ser sacrificado, estaba en la alacena el buey, dispuesto en trozos, partes de ese animal que yo había entrevisto, pastando en la hierba rala, al lado del arroyo, extramuros de la aldea. Y había también una vasija que guardaba un trozo de ese mismo animal, y a la que yo no tenía acceso, porque dentro estaba el músculo de su corazón velado por la arcilla y la sombra. Créeme, por último, lector, que ese corazón guardado dentro de una vasija en el fondo de la alacena era lo que más fe pedía de mí, pues me costaba figurarme en torno a él el enorme cuerpo semoviente de un buey vivo. Pero allí estaba, como el testimonio de una vida muy grande que iba a alimentar otras vidas no más pequeñas.

Las piezas del gran buey menguaban poco a poco, y su número también iba disminuyendo. Sin embargo, la vasija parecía que acumulaba cada vez más sangre en ese corazón vedado hasta a la misma luz. Cada serpiente consumía solo un pequeño filete que también tenía forma de corazón, y era como si ese trozo le volviera a crecer a aquel órgano secreto nada más ser cortado. Con pericia, el cuchillo rebanaba un pequeño triángulo del tamaño exacto de la cabeza de una serpiente. Sonrosado y triangular, aquel cebo de carne magra pasaba delante de mí un instante, para desaparecer luego hacia la parte de atrás de la casa, donde guardaba sus serpientes mi abuelo, que me miraba como reprimiéndome por el sacrilegio de aquella visión. Y este es el valor que quiero que guardes en la mente cuando leas mi libro, lector. Porque el corazón del buey era un talismán, una piedra de toque sobre la que se alzaba todo el edificio del bóvido. Pero también era la piedra angular que me daba a mí idea del tamaño de la cabeza del reptil; hasta del tamaño y de la forma de toda la serpiente. Probablemente haya llegado a tus oídos ese verso del Corán en el que se describe la creación del ser humano por Alá, alabado sea siempre, partiendo de un único cuajaron de sangre. Pues bien, de forma muy parecida, nació en mí muy pronto la capacidad de deducir el animal entero de una sola de sus vísceras, un ejercicio de compensación, de extensión también, una metonimia, como dicen los teóricos, que me ayudaba a dar forma al mundo en torno. Y esos saltos en la facultad de la imaginación, lector amigo, esa costumbre de completar el ser partiendo de lo más esencial de su sustancia, no es otra cosa que la capacidad de fábula. Eso que los mismos teóricos llaman ahora la ficción.

Verás que a lo largo de este libro vuelvo una y otra vez al corazón, qué digo, al pedazo cortado del corazón del buey, ese animal enorme que, para una niña, representaba el mundo. Los tiempos han cambiado también en el norte de África, nombres de personas que no convenía desvelar en las primeras ediciones de este libro aparecen ahora en toda su extensión, han dejado de ser las enigmáticas letras que exigía la censura entonces. Muchos pudieron deducir los nombres que se hallaban detrás de aquellas iniciales, gracias al conocimiento que tenían de lo que también era o había sido su mundo. Sin embargo, esta restitución de identidades, la labor de deducción de la persona por la letra inicial de su nombre, jamás me pareció tan atrevida, subversiva y creadora como el salto mortal en mi cabeza, la extensión necesaria desde el corazón al buey, la distancia que mi mente necesitaba cubrir y de la que salían todos y cada uno de los protagonistas de mis libros. Y esos personajes de mis cuentos y novelas no fueron sino aprendices de saltimbanqui, comparados con estas personas de carne y hueso a las que el tiempo y mi memoria, que se resiste tenazmente a olvidar, han hecho quizá más etéreos que muchos entes de ficción. Pienso, lector, aunque quizá sea bueno que no prestes demasiada atención a una escritora vieja que busca ya la sombra giratoria de la acacia, pienso que nuestras últimas cosas deberían ser siempre las primeras; pienso que nuestro libro final, esta vida mía que ahora tienes en las manos, debería ser el primer libro que yo diera a la imprenta. Si los hombres y mujeres a los que les he restituido el nombre en esta nueva edición fueron de carne y hueso y corrieron a mi lado, pasaron fugaz o perennemente por mi lecho, se sentaron frente a mí, o sobre mí para amordazarme, si todos estos amigos y enemigos no tienen ahora más sustancia que este trazo en el papel, si esto es así, ¿no te parece que esta autobiografía escrita en el crepúsculo de mis días debería ser entonces mi primer libro de ficción, mi único y verdadero libro?

Déjame, por último, que tenga un recuerdo muy breve para mi abuelo, que cortaba corazones de un gran corazón, el cazador de reptiles, el encantador de serpientes. Seguro que sabes que el zoco en los países árabes es un espacio público abierto al mejor postor. Y seguro que también sabes que muchos de los que elaboran figuras caprichosas de música en el aire, sujetos a la tiranía del reptil en suspensión, compiten con otros por cuya boca sale otra forma de música. Aquel abuelo cazador, tan ducho en el encantamiento, era también un juglar, como decís en España, había aprendido también ese arte de contar. Pero esa otra serpiente, la de la fábula, que en Occidente gustan llamar la de la tradición, tampoco me fue legada por mi abuelo, que se llevó, como una madre severa y celosa, sus

dos reptiles a la tumba. La niña que hacía rompecabezas con la imaginación, la niña a la que, si le daban una pieza del motor era capaz de construir todo el resto del ingenio, aprendió también a levantar con un único ladrillo de adobe toda la muralla. Y esa pieza fue una sola historia que siempre me contaba mi abuelo. Me despidió con ella de ti, para verte de nuevo, unas páginas más adelante, a la sombra de la acacia; para saludarte, ofrecerte el té denso y dulce del desierto, y contarte, apenas acabe este pequeño cuento, el otro cuento, solo un poco más largo, de mi vida.

En una ciudad levantada al sur del desierto, edificada con la piedra que también será un día arena, las palmeras no engañan a las caravanas, son palmeras y echan sus raíces sobre grandes depósitos de agua. Allí vivía Argarid, hija del comerciante más rico de la ciudad y de la más hermosa y discreta de sus mujeres. Argarid tenía muchos dones, era bella y esbelta, generosa y amable, sus ojos se abrían como grandes oasis a la sombra de sus pestañas, y sus pómulos, bajo la gasa que los ocultaba siempre, parecían hechos de ese perfil perfecto de las dunas. Su padre la mimaba, iba detrás de ella con las manos abiertas, como si quisiera que las yemas de sus dedos la protegieran siempre igual que un aura. Todas las otras mujeres, todas las otras hijas sabían de la predilección del rico comerciante por Argarid y la querían y respetaban. Pero la muchacha era muda.

Los más afamados doctores de todo el mundo, consultados por los mensajeros del padre, enviados a través de las rutas de las caravanas a puntos distantes en los que el frío hace quebrar las rocas, a selvas donde el rayo más grueso de sol que atraviesa la floresta no cabe en el ojo de oro de una aguja, todos los remedios que traían, todos los sortilegios de los más leídos sabios no bastaban para hacer que hablara. Y Argarid se pasaba las horas acariciando las dunas del desierto con sus enormes ojos, dando forma con sus bellas manos a palabras de arena.

Un día, uno de los mensajeros trajo un recado extraño de su viaje al país de los nubios. Un hombre excéntrico, pobre como una rata, sentado a la puerta de su choza, hecha de estiércol y ramas, cabizbajo y sonriente, le había hablado al mensajero, sin levantar la mirada del suelo ni mudar la sonrisa. Vienes del reino de la mujer sin boca, le dijo, y no sabes que los ojos solo hablan si se les pregunta. La visión del todo es el reino, y todas las preguntas que conducen a él son solo fragmentos de una pregunta más sabia. Pregúntale a la hija de tu amo, dijo el hombre sabio y pobre, escarbando con su

palo el polvo seco del camino, si es feliz. Te responderá que sí, pero solo lo hará en sueños, porque los ojos no consienten que hable nada ni nadie cuando están abiertos. Si algún día eres capaz de unir la pregunta y la respuesta, ella hablará también a la luz del sol. Y ahora vete, tu sombra espanta al espíritu que ha de venir a visitarme.

Así había hablado el santón sin levantar la vista del extremo sucio de su palo. Al oír esto de boca de su mensajero, el comerciante envió más emisarios por los cuatro puntos cardinales. Unos le traían preguntas; otros, respuestas. Había encomendado luego a los consejeros más sabios de la ciudad que, entre todos, casaran los retazos traídos de todas partes en frágiles pergaminos blancos. La tarea era difícil porque las preguntas y las respuestas venían en muy diversas lenguas. Se tardaba mucho en conseguir descifrarlas una a una, y otra cantidad inmensa de tiempo en ponerlas unas enfrente de otras para hacer que coincidieran. Pero el rico comerciante daba gracias a Alá, alabado sea siempre, porque ahora al menos podía oír hablar a su hija en sueños.

Cada noche entraba unos instantes en su alcoba con una vela encendida y hacía aquella figura que parecía un aura con las yemas de los dedos alrededor de la cara de Argarid. Apartaba con discreción el cabello de la nariz, dejaba que la llama vertiera luz y sombra, como un halo igualitario y tibio sobre su frente. Y allí, delante del paisaje móvil de sus rasgos, ante la boca entreabierta que pronunciaba con serenidad las palabras, los ojos cerrados y levemente trémulos, con un leve aleteo de los párpados, el rico comerciante miraba a su hija y la oía decir que era feliz. Gordas lágrimas de felicidad resbalaban entonces por su canosa barba, y él salía corriendo del cuarto de Argarid, seguido de sus luces y sus sabios, para ponerse a casar él mismo preguntas y respuestas.

Así resbaló, amigo lector, con estas palabras trucas de un único cuento, mi abuelo por las paredes resbaladizas de mi memoria. Y quizá por eso, como con el corazón y el buey, mi obra no haya sido otra cosa que una forma de buscarle un final a ese relato, un animal entero a ese trozo de animal, una pregunta a todas esas respuestas. Sé que mi vida, esto que aquí te entrego, lector, viejo amigo mío ya, después de tantas o tan pocas páginas, es también eso, el buey que da sentido a un corazón. Y un proverbio árabe me viene ahora a la cabeza; con él me despido, como un resumen de lo que te he contado ya, de lo que

estoy a punto de contarte. El proverbio es viejo, sabio y anónimo como las arenas del desierto, y dice así:

Una higuera, mirando a otra dio su fruto.

UNA CONFERENCIA

Buenas tardes, permítanme que ilustre lo que tengo que contarles hoy con el callejero madrileño. Muy cerca de la Gran Vía, está la calle de la Abada, seguro que muchos de ustedes la conocen. Y sabrán también que las autoridades municipales han adornado los letreros de las calles más significativas de la capital de España con placas cerámicas que representan el lance o suceso del que toman sus nombres. No se les habrá escapado a algunos esa Manuela Malasaña que se desangra, vencida en el suelo, en el escueto espacio que le proporcionan los cuatro azulejos que componen el letrero de la calle homónima, ni la barba calvinista del Gobernador, adusto Fúcar que conmina al viandante a que baje presuroso la pendiente de la callejuela del mismo nombre, sita en lo que ahora se hace llamar el Barrio de las Letras. Pues sepan, si no lo saben, que en el caso de la calle de la Abada, los azulejos reproducen la imagen de un rinoceronte, en forcejeo con un grupo de hombres que intentan inmovilizarlo con palos y cuerdas. A mediados del siglo XVII, unos titiriteros portugueses traían un rinoceronte vivo como estrella rutilante de su circo, y allí, en las proximidades de la Gran Vía, el paquidermo se escapó. El susto quedó inmortalizado en esta calle de la Abada, que quiere decir *rinoceronte*, y viene del portugués *abada*, y éste del malayo *badaq*, según recoge el diccionario. Y se puede trazar una analogía a través del tiempo con otro suceso acaecido en la misma Gran Vía, unas centurias más tarde, en los años veinte del siglo pasado, cuando se escapó un toro bravo que iba destinado a las Ventas y quedó suelto entre el tráfico. Es fácil imaginarse el mal trago que pasaron conductores y viandantes, hasta que un torero que paseaba por el centro de Madrid sacó las suertes de matar y acabó con el morlaco de una certera estocada. Algunos bares de las inmediaciones de la Gran Vía tienen colgada en la pared la fotografía del toro derrumbado, con el estoque clavado en la inmensa mole de su morrillo, cual montaña coronada por funesta cruz. Y si me permiten la comparación, les diré que, en el arte suprema de la reproducción del natural, que viene a ser el equivalente incruento del arte de matar, Durero actuó como ese matador de paisano. Solo que, a él, el animal se lo tuvieron que contar para que pudiera retratarlo. Es conocida la historia de este rinoceronte, de la especie de Java, extendido en su día por todo el sureste del continente asiático, y del que en la actualidad quedan sólo unos cincuenta ejemplares en dicha isla. La abada que dio pie al dibujo de Durero fue capturada en las selvas de Sumatra, enviada como rareza al rey de Portugal, quien, atento al escalafón, la envió a su vez por barco, como presente,

al Papa en Roma. El bajel luso naufragó frente a las costas romanas, y el animal pasó a ser la sombra de sí mismo en el famoso dibujo del pintor. El gesto de Durero, al retratarlo, fuera como rescatarlo de la extinción. Ignoro si al torero que pasaba aquel día por la Gran Vía lo mató otro toro más tarde en algún ruedo; pero en 1528, Durero se embarcó a toda prisa para poder ver con sus propios ojos, sin que nadie tuviera que contárselo, un cachalote varado en las costas de Zelanda. En aquel viaje precipitado, Durero estuvo a punto de naufragar, y del susto, le vinieron unas fiebres que acabaron con su vida a temprana edad.

Parecía gafado el pintor para las rarezas del mundo natural, y tuvimos que conformarnos con un rinoceronte pintado de oídas, como el amor de oídas de la tradición, con un poco de fe en que la criatura existe y un mucho de voluntad en que llegue a existir. Y hay algo de doble vuelo de la ficción, de bucle de la fantasía, en el hecho de que alguien tuviera que contarle a Durero cómo era un rinoceronte para que pudiera plasmarlo en el papel. Pasa igual con la narrativa breve: por un lado, alguien tiene que contarnos el cuento, antes de poder escribirlo, incluso si ese alguien es el propio autor; por otro lado, es necesaria la creencia en que todo cuento, por definición, siempre es el primero que nos cuentan. Creencia, necesidad, la línea que separa lo grotesco de lo verosímil es el cable del funámbulo por el que se pasea todo narrador. Lo demás es coser y cantar. O coser y contar, como ese rinoceronte ensamblado, miembro a miembro y de manera verosímil, por la memoria de un testigo ocular y por la imaginación de un pintor renacentista: un muestrario parecido a uno de esos grabados colgados en las paredes de las carnicerías, que ilustran, con números y nombres, las distintas piezas que constituyen lo que es el animal, engarzado en torno a una necesidad y a una voluntad común, la de la forma.

En ese ejercicio de muy modesta arte cisoria que quiero que sea mi conferencia, si les parece, vamos a empezar por esta parte central con forma de media luna. Se puede apreciar que corresponde al costillar, pero llama la atención el modo de disponer los huesos, a imitación de los arcos que le dan arboladura a la cúpula de una catedral. No han parado ahí las comparaciones. Desde mediados del siglo XVI, unos años después de que fuera pintado, ya muerto su autor, hubo todo tipo de interpretaciones de lo que representa este flanco ventral del *Rinoceronte* de Durero. Las hubo esotéricas, religiosas y hasta geopolíticas. Quizá la más conocida, también debido a lo benigno de su tenor, sin veda en unos siglos de renovado fervor religioso, sea la que atribuye a la caprichosa forma en semicírculo un significado devoto: reproduciría, según esto, la concha de los peregrinos

a la tumba de Santiago Apóstol, en el extremo más occidental de Europa. No ha faltado quien le ha atribuido a esta valoración sus maquinaciones estratégicas: se ha sugerido que ese punto del animal, su mismo centro, vendría a adelantar en tierras reformistas la presencia inquebrantable de la Contrarreforma, a las puertas de un tiempo convulso como pocos, en los futuros dominios del Emperador.

También ha sido objeto de disputa académica el aspecto general del paquidermo. Si lo miran detenidamente, no se les escapará que el rinoceronte parece embutido dentro de una soberbia armadura. El filtro de la idealización, la necesidad de pasar todo objeto de lo real por el tamiz de lo bello necesario antes de que se convierta en sujeto del ideal sobre el lienzo, ese tamiz también se aplicó al exótico animal. Para algunos, es imposible que Durero, un pintor renacentista y, por tanto, acostumbrado a diseccionar primero aquello que pinta, no supiera cómo era en realidad un rinoceronte. La distribución morfológica del cuerpo retratado no ofrecería ninguna duda al respecto. No le falta nada. Ahora bien, si este magnífico ejemplar apareciera de repente en la selva, sus congéneres dudarían a buen seguro antes de acercársele. El efecto sería igual al que produciría un caballero medieval, con armadura y lanza en ristre, en una de nuestras calles hoy día: más sorpresa que pavor, al reconocer, debajo del fulgor metálico de las articulaciones, a un ser humano. De hecho, el efecto de abstracción de la realidad funciona casi como una lección de anatomía animal. Parece que Durero, más que pintar un rinoceronte, lo que realmente quisiera fuera explicárnoslo. O explicárselo a sí mismo. No hay que dejar de lado, sin embargo, la deformación hacia lo teratológico que se percibe en esta pintura. No podía ser de otra forma. Hasta un plasmador tan minucioso como Durero tenía que someterse a la fascinación por el monstruo. El ideal de representación no sólo viste al animal de caballero. También lo sumerge en las tintas más turbias de lo grotesco, uno de los modos de darse lo fantástico en arte. Un europeo del siglo XVI, por muchos estudios que hubiese leído, grabados que hubiese visto, aunque conociera bien el referente, no podía menos que dejarse dominar por lo azaroso de su distribución, un azar que lleva la forma continente hasta sus extremos, allí donde lo contenido se deforma; donde el animal se vuelve monstruo.

Ustedes pensarán, y no les faltará razón, que un caballero con armadura es un monstruo también para alguien que lo contemple con una distancia de varios siglos. Pero no es el aspecto armado, blindado por piezas, igual que las articulaciones que cubren al guerrero, lo más contrahecho de este rinoceronte. Si se fijan, lo más deforme, lo más

alejado del animal real, lo más monstruoso, en definitiva, está en la cabeza, esa parte del cuerpo en la que se plasma, hasta en los brutos, el visaje; donde aflora el soplo de lo que está vivo, su asomo de alma. En ese sentido, llaman la atención esos pelos que se pueden ver en los extremos. Y solo allí. Porque si observan, verán que solo en la cola y en algunas partes de la carrillada, se rompe el efecto de carro blindado que presenta el rinoceronte. También aquí han proliferado los exégetas. Están los que piensan que esas cerdas son el necesario cociente de desaliño, lo que aleja al animal de esa perfección acorazada. Igual que a los instrumentistas de viento y cuerda se los oye pellizcar las cuerdas, o tomar aire, unos instantes antes de emitir la nota. Para estos estudiosos, el animal respira por esos pelillos. Con la llegada de la posmodernidad, y su obsesión por hacer de todo medio un fin, sin embargo, se han dado en los últimos años interpretaciones que quieren ver en ese haz de pelos, disimulada pero estratégicamente dispuestos, una representación del pincel, ese utensilio inveteradamente asociado al arte y confeccionado, es notorio, con las cerdas de animales emparentados con la abada. Si el medio es el mensaje, el pincel aparecería mentado en los resquicios, y desde esa posición ancilar pero evidente, ejercería su indudable jerarquía, como un recordatorio de su ineludible presencia. En el siglo XVI, según ha recordado algún estudioso, todavía estábamos bien lejos de lo que hoy parece generalmente admitido: la muerte de la pintura.

Pero, siguiendo con el análisis de la cabeza, diversas lecturas han buscado iluminar el dibujo desde varios ángulos. Los deterministas achacan su pequeñez con respecto al resto del cuerpo a la falta de espacio, algo que habría comprimido en exceso la testuz de una especie caracterizada por una anatomía macrocéfala. Estas tesis se han visto abonadas por la forma que presenta el cuerno, excesivamente comprimido contra el parietal, en un ángulo inverosímil para su función en un animal de carne y hueso. Según las teorías de corte más behaviorista, sin embargo, la plasmación final de la cabeza de este rinoceronte se debe a cierto defecto, no de la ejecución, sino del proceso perceptivo; como si Durero hubiese retratado, más que un rinoceronte del natural, la visión de un rinoceronte que le comunicaba alguien con un dominio defectuoso del idioma. Ya lo apunté al principio de la conferencia: es como si el pintor hubiera trabajado de oídas, un caso infrecuente en la historia del arte, aunque no del todo insólito. Esta hipótesis acude para fundamentarse a la forma del cuerno, en concreto, a la irrupción, en una línea descendente, de varios cuernecillos detrás del más pronunciado. Según esto, la persona a la que recurrió Durero para «copiar» el motivo de la realidad habría equivocado, o no

habría explicado con precisión, tanto el número de cuernos como su orden y disposición en la frente del rinoceronte.

La mirada del animal, por otra parte, de una tristeza que llama la atención, ha traído de cabeza a los estudiosos. Hay que tener en cuenta que Durero lo pinta con un prisma distinto al que podríamos tener en la actualidad. Es decir, esa tristeza no puede deberse al peligro de extinción que hoy en día pesa sobre la especie, y que es moneda corriente en la actitud con la que muchos artistas contemporáneos reflejan la naturaleza. La crítica más avisada considera que el rinoceronte ejemplifica con su vista la sumisión debida al eje y garante de la cadena de la vida, tal y como se pensaba entonces: el ser humano, que, con su sola mirada, con su mero interés por la existencia del animal, ya lo reduciría a una actitud de respetuoso acatamiento. No obstante, y pese a que ese Ser Humano con mayúsculas se consideraba el centro de la Creación, y por tanto, legitimado para lanzar sobre la naturaleza humillada a su poder una mirada no solo posesiva, sino admonitoria, se ha querido ver este grabado como el anverso de lo humano, como una sala de horrores del luminoso pensamiento humanista en el norte de Europa. Así, frente al realismo, solo ligeramente melodramático, de otros animales pintados por Durero, caso de ese mochuelo que nos mira con ojos sumisos y postura oferente, o la liebre que, pese a estar agazapada, no dejar de enseñorearse del fondo del cuadro en el que se la representa, en el caso que nos ocupa, cada trazo del rinoceronte respondería a una pulsión de miedo pánico. Es esta la interpretación más sugerente que la generalidad de la crítica ha señalado desde hace unos años: la de un artista amedrentado por el poder todavía ignoto de la naturaleza. Un ser humano que mira a la Creación con la actitud soberbia e insegura que lo mueve a denominarse humanista. Alguien que proyecta sus miedos y los encierra en el lecho de Procrustes del molde, como si quisiera así cerrar la caja de los truenos. A Durero, damas y caballeros, y este rinoceronte es buena prueba de ello, lo aterrorizaban las tormentas.

Imagino que están familiarizados con la historia de las patas. El escamado tupido de las extremidades ha hecho suponer a la crítica que Durero conocía la existencia de otro animal no menos exótico para un europeo del siglo XVI: el armadillo. Crónicas de las exploraciones españolas en Hispanoamérica, lo que luego sería Hispanoamérica, corrían sin duda de mano en mano entre los círculos de artistas y escritores de media Europa. La forma de estas pezuñas, recubiertas con pequeñas escamas en toda su superficie, casi en lo que se diría un horror vacui que cubre las extremidades, una obsesión por blindar hasta

el último rincón la pezuña, como un frenesí de queratina, si me permiten la expresión, ha llevado a algún estudioso a pensar en la posibilidad de que Durero hubiera fundido dos animales en uno. La imaginación, como decíamos antes, es una potencia creadora de la mente humana, pero no funciona de manera aislada, sino que ordena los elementos que el azar pone a su alcance en una secuencia que, incluso en las ocasiones en las que más caprichosa parece, se sujeta a orden estricto. Un hecho curioso al respecto es que cuando Charles Darwin, tres siglos más tarde, recoge muestras fósiles de mastodontes en la Patagonia, da con un animal de apariencia similar al rinoceronte de Durero: el Gliptodonte, una especie de armadillo gigante. Sé que más de uno de ustedes estará pensando en la socorrida fórmula de que la naturaleza imita al arte, pero debo recordarles que se trata justamente de todo lo contrario. La madre Naturaleza dio con una gama indudablemente rica de fenotipos, pero reducida a una serie de rasgos que se repiten en casi todas las especies; y Durero, puesto a inventar con un golpe genial de la muñeca el nuevo género de la pintura fantástica, dio con un animalito que, en lo esencial, ya estaba inventado.

Quisiera decir unas palabras sobre lo apuntado antes: la pervivencia de cierto horror vacui en este dibujo de Durero. Una cualificación de interés en ese sentido es la de los estudiosos que han querido ver en esas patas recubiertas de escamas un precedente inmediato de los tejados característicos de la arquitectura llamada de los Luises a partir del siglo XVII en Francia y, por imitación, en muchas ciudades de Europa. Si se fijan en esos tejados típicos de muchas casas y palacetes en la ciudad del Sena, verán que, en efecto, el entramado de unas escamas sobre otras en las torretas tejadas que culminan las cuatro esquinas de muchos edificios es muy parecido al de los cuatro pies de nuestro rinoceronte. Todo ello abonaría la leyenda, no me atrevo sino a llamarla así, según la cual cuando los revolucionarios franceses pusieron patas arriba el *Ancien régime*, creyeron hacerlo literalmente, esto es, llenando las calles de París de enormes paquidermos que, tumbados sobre el espinazo, hendían, impotentes, el plúmbeo cielo parisino con sus pezuñas. Ya se sabe que un régimen no cae sino ha caído antes su arquitectura.

Toda la obra en sí es en realidad un magnífico ejemplo del horror al vacío como una de las constantes del arte de todos los tiempos y culturas. Me refiero a la necesidad de poner en el espacio un ser, deforme y excesivo si se quiere, pero ser al fin y al cabo, en vez de nada. Se han trazado en este sentido paralelismos entre los fondos de los retratos al óleo de Durero, de un único y opaco color que hace resaltar la naturaleza exenta del

retratado, otorgándole así el atributo de la individualidad, al abstraerle de la mínima huella que podría suponer un paisaje en la distancia, con este fondo contra el que posa el rinoceronte, vacío y pedregoso como un planeta deshabitado. Son conocidas esas tesis sobre la historia del género del retrato, según las cuales, una vez llevada a cabo la abstracción del individuo de la realidad que ocupa, al hacerlo presente y único en su suficiencia, se produce una especie de efecto chimenea en el cuadro, y la nada, el vacío exterior, se cuela de rondón en la retórica compositiva, en la paleta, por así decir, del pintor. El rinoceronte, un ser mastodóntico en sus proporciones y repujado de volutas, casi escarificado en su epidermis, como si un enorme tatuaje le cubriera todo el cuerpo, como las caras de esas tribus polinesias en las que la tinta hace más presente la ya explícita morfología del ser humano, el rinoceronte, repito, sería así la figuración de ausencia desmedida que convoca la desmedida presencia, la comparecencia, en una nada ficticia, de un ser deforme pero indeleble en su ficción: un Ser Supremo.

Con el auge del pensamiento ecologista, que busca repartir con otras especies el protagonismo del ser humano sobre la faz de la Tierra, varias teorías se han informado de este espíritu, y han querido ver en el diseño del rinoceronte de Durero una mayor importancia del componente animal en el binomio caballeresco. Porque no es solo que el grabado recuerde a un caballero armado; es que ofrece también la oportunidad de ver en su morfología un caballo. El équido es visible en la lisura del lomo y en lo aguerrido de los flancos, reminiscencia de esos corceles embutidos, ellos también, en enormes armaduras, bajo el peso de un jinete con cuya figura, metálica y articulada, se mimetizan. Obsérvese, en ese sentido, el efecto de tachonado, imitando los clavos que unen las distintas piezas de la coraza, ese trazado sutilmente disimulado pero evidente que se aprecia también en el ensamblado del fuselaje de cualquier avión de pasajeros. No de otra manera cabe explicar, por ejemplo, la línea punteada que asciende por la pata izquierda del animal, un motivo que nace en el diseño tupido de la paletilla, pero que deriva de ahí, sin otra función que la de subrayar este efecto de ensamblaje al que me refería. Si, por otro lado, se fijan en el descenso de esta otra línea que acaba fundiéndose con la sección ventral del costillar, observarán que la repetición de la mancha toma relieve y recuerda los orificios de ventilación en el carenado de tantos vehículos con motor de cuatro tiempos. De nuevo, el arte, en este caso la ingeniería técnica, imita en lo que puede la capacidad inventiva de la naturaleza. Es notorio, finalmente, que la reminiscencia equina de todo el conjunto se ve reforzada por el cuerno diminuto pero prominente a la altura

de la cruz del espinazo. Es en ese morrillo, en efecto, donde la proyección inusitada de una suerte de punta de lanza más recuerda el arnés de una silla de montar, inexplicable de otro modo que como concesión, consciente o no, eso ya es asunto debatido, al mundo caballeresco. Un mundo que no solía contemplar en su retórica de representación al caballo sin caballero, por lo que hay que pensar en la propia presencia de Durero como jinete *in absentia* para completar la jerarquía del cuadro. Estarán de acuerdo conmigo en que pintar un rinoceronte, con todas las peculiaridades que vamos viendo, pero un rinoceronte al fin y al cabo, es algo muy parecido a la hazaña de montarlo.

Por último, y en lo que respecta al contorno del animal, se ha especulado con la posibilidad de una lectura cuando menos analógica, una sublimación o superación del mero trazado en el papel. Quizá lo más reseñable en este caso sea la tesis que quiere ver en el rinoceronte el mapa de Australia, algo que Durero no podía conocer en fecha tan temprana como 1515, pero que permite a los que postulan esta curiosa teoría alimentar la imagen del pintor como adelantado geógrafo. Si el corpachón del animal recuerda, en efecto, el mapa del continente antípoda, el resto de su figura, la cabeza y las patas, no sería el material sobrante, una especie de ganga cartográfica, sino el necesario soporte biológico en el que insertar un contenido simbólico. Igual que una constelación solo aparece como tal después de que se ha dibujado el animal alrededor del eje luminoso de todas y cada una de las estrellas que la forman, el continente australiano no tendría sentido sin el contorno rugoso pero imborrable del rinoceronte. O lo que es lo mismo, Australia no existiría si no la hubiese imaginado un pintor que miraba a la naturaleza con ojos de cartógrafo. En resumidas cuentas, tal y como lo puso un afamado científico, el dedo de Colón apunta en realidad al núcleo de la célula.

RELECTURA DE *EL DESEO*, RELATO DE WALTER BENJAMIN

Basado en el cuadro Paisaje con pastores, de Francisco Collantes, Museo del Prado

Y sabe que no somos pastores, que somos boyeros de encomienda, y que estos bueyes que aquí pacen son los de nuestro amo: el Galán, que nos cata tal que si entendiera lo que nos decimos, y el Rondeño más allá, que bien lo cata a él y que lo tiene por rimerero, y el Canelo, desotra parte, que busca el hueco de la sombra, y el más nuevo de las yuntas, aquel Silvestre, que se rasca con la rueda del carro y que me queda por domar. Y sabe asimismo que estos campos que aquí ves un día fueron míos, y el casar cabe el que tiende la manceba del guardés la ropa, y el castillo, do moraba. Y que todo lo que hay en ellos, y el ganado y los que lo guardan, me pertenecía por la gracia de Dios, que fue desgracia mía de embarcarme para Tierra Santa, do esperaba yo ganar más gloria que fortuna, que fortuna no me faltaba en todos estos valles y linderos. Y en llegando a las puertas de Jerusalén, fui hecho preso y condenado a galeras, de las que me sacó un patrón egipciano que se encaprichó de mí, y no te contaré cómo me regalaba, y le era caro al egipciano, mas sí una cosa que en su servicio me aconteció y que fue suceso de mucho encantamiento. Y fue que, estando yo una noche en vela, dormido el egipciano en los brazos del opio, que es vicio al que en Berbería toman apego y afición, caté que algo brillaba entre las sombras. Era noche de luna, y los cendales se empapaban de la luz engalanada. Fui por ello y vi que era una lámpara, harto vieja y renegrida por el polvo, y algo de olor a azufre le salía de la boca, y tenía labradas letras de las que hacen los moriscos, que lo sacan bien derecho y con filigrana y trabazón que es maravilla verlo. Y por ser mi natural inquieto y hacendoso, di en frotar la dicha lámpara con la manga del camión, probando de quitarle algo de polvo y de volverla al brillo que pensaba original. Y hecho esto, el jumazo a azufre se hizo más presente, y de la boca salió una nube bermeja que se enseñoreó de todo el aire de aquella parte de la pieza, y sabe que era un genio de cuerpo recio y bigotes de tártaro el que me cataba tal si de mí tuviera conocimiento. Y hablándome en morisco, que yo ya entendía, al ser de varios años mi cautiverio entre esas gentes, me trató de amo y me hizo rara reverencia con su cabezón pelado. Y al ver que no decía palabra y lo cataba con los ojos y la boca bien abiertos, hizo otra reverencia y dijo, Amo, pídemelo lo que más deseas, me es dado concedértelo. Y yo cataba de reojo el baldaquino do roncaba el egipciano a pierna suelta y le veía la uña del dedo gordo del pie,

que tenía negra, y comprendía que la luz lucía solo en el rincón do el genio y yo quedábamos, y que el jumazo del azufre no llegaba más allá de mis narices, y paré en pensar lo que pedir podía a aquel gigante que moraba en un candil. Quiero que fletes un bajel jaezado de velamen nuevo y con tres mástiles, y que me espere al alba, pertrechado de remeros y no magra hueste. El genio asentía con un movimiento de su gran cabeza. Y quiero que el bajel me lleve mar adentro hacia Poniente. Que tope con piratas berberiscos, lo hostigue el corso, y flotas turcas y fragatas florentinas, que un galeón veneciano le tire a bocajarro y le reviente los tres mástiles, y que una gran tormenta dé con el bajel y toda su tripulación, hasta yo mismo, en el fondo del ponto vinoso, que dijo el poeta. El genio asentía y se sonreía bajo los bigotes tártaros. Y cuando ya me cubra el agua la cabeza, quiero que la mano del Mismísimo me agarre del pescuezo, me saque a flote y quede yo a la deriva en la alta mar, abrazado al único madero que quedara del naufragio. El genio tenía un diente de oro, y brillaba en la luz bermeja, y yo supe de ello que seguía sonriendo y me venía a decir que mi deseo no era cosa desusada para él. Y allí quiero que el sol me quemee lo más alto del cogote y que la luna me yelee de frío los huesos, así por siete días con sus noches, hasta que una mañana, la barquilla de un pescador me encuentre y, dándome por muerto, me lleve hasta su aldea, que allí una vieja curandera me tenga a su cuidado y me devuelva la salud con artes de nigromancia. Y en conociendo yo, cuando despierte, que me hallaba en tierras de mi rey, me vea en la necesidad de mendigar por los caminos como el más coleteo de sus menesterosos, y que me echen de las villas y poblados y tenga que dormir al raso en las cunetas, comiendo el duro pan que no quieran los perros. El genio me cataba silencioso con los ojos achinados. Que vague así, perdido por el reino, hasta que dé con lo que un día fue mi hacienda, que esté en manos de otro, y mi mujer, casada con quien fuera mi mejor amigo, me dé por muerto en tierras del infiel. Quiero que, al borde del camino, un ciego me cuente mientras se carea las moscas cómo se hicieron bodas luego de funerales, y hable bien del que fuera señor de todos estos campos, y aunque no tenga más que comer aquel día, parta yo con él mi mendrugo negro y correoso. El genio entrecerraba los ojillos al oírme pedirle aquello, mas no decía nada y se seguía sonriendo. Y quiero también que no me llegue a ver jamás ninguno de los que en el castillo moran, tan solo un capataz que no recuerde el viso mío, borrado por el tiempo entre los moros, y que de mí se apiade hasta ajustarme de boyero, con dos camisas por año y un celemín de trigo, y con derecho a hacer mi cama en el pajar do guardan estos bueyes que aquí pacen, el Galán, que nos cata tal que si entendiera lo que nos decimos, y el Rondeño más allá, que bien lo cata a él y que lo tiene por rimero, y el Canelo, desotra

parte, que busca el hueco de la sombra, y el más nuevo de las yuntas, el Silvestre, que se rasca con la rueda del carro y que me queda por domar, y así me vea aquí, contando cosa de tanto encantamiento, sentado en esta tierra dura, sin otra posesión que este calzón bermejo tal el humo en el que el genio se volvió a su lámpara, luego de concederme este deseo.