

Palos de ciego

*David
Torres*

De esta edición:

© Círculo de Tiza (Derecho y Revés, S. L.)

www.circulodetiza.es

Título: Palos de ciego

© del texto: David Torres

© de la Foto: David Torres

Primera edición: octubre 2017

Diseño gráfico: Miguel Sánchez Lindo

Impreso en España por Imprenta Kadmos

ISBN: 978-84-946299-7-6

Depósito Legal: M-26097-2017

Reservados todos los derechos. No está permitido la reproducción total ni parcial de esta obra, ni su almacenamiento, tratamiento o transmisión de ninguna manera y por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o fotocopia sin autorización previa por escrito de la editorial.

Índice



i. Borrón	13
ii. La sombra de Stalin.....	100
iii. El Prado de las Hadas.....	171
iv. Una piedra blanca	256
Bibliografía.....	260
Filmografía	267
Agradecimientos.....	268

*Para Álvaro Muñoz Robledano,
que lo ha esperado más de veinte años*

Hay piedras en el mar que nadie ha visto.

Hay piedras en el mar que nadie ha visto.

Mark Strand

① Hijo		② Hijo	
Nombre	<i>Daniel</i>	Nombre	<i>David</i>
Apellidos	<i>Correa y Rivas</i>	Apellidos	<i>Torres y Pizar</i>
Hijo de	<i>Daniel y Dolores</i>	Hijo de	<i>David y Dolores</i>
Nació el día	<i>27 de octubre</i>	Nació el día	<i>9 de octubre</i>
en	<i>Madrid</i>	en	<i>Madrid</i>
Registro Civil de	<i>Maunatua</i> Tomo <i>182</i> Pág. <i>410</i>	Registro Civil de	<i>Palma</i> Tomo <i>218</i> Pág. <i>415</i>
Observaciones		Observaciones	
			
Falleció el día	<i>27 de octubre</i>	Falleció el día	
en	<i>Madrid</i>	en	
Registro Civil de	<i>Maunatua</i> Tomo <i>1121</i> Pág.	Registro Civil de	
Observaciones		Observaciones	
			

I. Borrón

Todas las mañanas iba de camino a la escuela sorteando las líneas del empedrado y las grietas en el cemento. No era fácil, tenía que prestar atención para no pisarlas, de modo que caminaba con la vista en el suelo, la cartera repleta de libros a la espalda, atento a cada paso. Apenas había cinco minutos a pie, desde mi casa en el número 7 de Patriarca San José hasta el Colegio Pío XII en Valdecanillas, pero el sendero trazado en mi cabeza y del que no podía desviarme un milímetro consistía en una imaginaria ruta de alta montaña, un complejo mapa mental que exigía cuidado y destreza: tres pasos aquí, dos allí, un salto, otro salto, caminar por el bordillo, agarrarse a un muro. A veces el sendero se adelgazaba hasta el filo de un abismo, otras exigía una delicada maniobra de escalada.

Repetía el enmarañado itinerario cada mañana bajo el sortilegio de que si me equivocaba, si pisaba una grieta por descuido, sucedería algo terrible. Tampoco me tomaba la amenaza muy en serio; no era una creencia firme sino más bien una superstición, un juego privado, un vago

protocolo transmutado en costumbre. Recuerdo el camino, las ásperas paredes del portal, los ladrillos donde anidaban arañas, los árboles descascarillados que servían de portería de fútbol, la barandilla de metal junto al almacén de Azulejos Gascón, el rastro del carbón en las aceras, el olor de la vieja lechería perdida tantos años atrás y ante la que todavía cierro los ojos. Desde entonces mis padres han cambiado de domicilio dos veces, pero nunca fueron muy lejos. De hecho, todavía siguen viviendo en Valdecasillas, en unos edificios levantados más o menos enfrente del lugar donde se hallaba mi antiguo colegio. El cual no consistía más que en el bajo de una vivienda, tres o cuatro habitaciones donde nos amontonábamos los críos: quinto y sexto juntos, séptimo y octavo juntos, el resto —párulos, primero, segundo, tercero y cuarto— más o menos revueltos. El colegio desapareció y aquellas habitaciones permanecieron cerradas durante décadas, los verdes postigos metálicos herrumbrándose a cámara lenta y las mayúsculas pintadas de rojo en el muro —PÍO XII— desvaneciéndose como el papado que evocaban. De vez en cuando, al regresar al barrio y pasar frente a los desgastados muros, me gustaba imaginar que en el interior, bajo la oscuridad, el polvo y la mugre, aún subsistían pizarras y pupitres entre los que merodeaban los espectros de los niños que fuimos.

Ahora, al atravesar esas mismas calles, no consigo evocar las sensaciones que me affigían cuando las recorría de niño, a las ocho de la mañana, de camino a la escuela. Tal vez necesite encajar mis pasos en las mismas huellas de entonces, en la partitura del pasado, para que las notas cobren vida y el recuerdo eche a andar en mi cabeza.

Conservo todavía algunas cosas —el frío del invierno, la escarcha sobre los parabrisas donde escribíamos con un dedo deliciosamente entumecido; el bullicio de los gorrones en las ramas primaverales—, pero no son más que animales disecados, tristes réplicas, como la gallineta de pico rojo y ojos de cristal que me observaba desde lo alto de su muerte. No logro recobrar los detalles, el plano exacto de mi peregrinaje. Tampoco estoy seguro de qué castigos me había designado si pisaba alguna grieta o si me desviaba del recorrido; sólo sé que obedecía a un impulso absurdo, pueril, no muy distinto al temor de quien no puede dormir con un armario entreabierto o con la luz apagada. Poco a poco olvidé el ritual —que fue borrándose de mi cabeza como una nana de infancia, como las fechas de batallas y las ecuaciones que ya no necesitamos— y empecé a ir al colegio en línea recta, sin importarme si pisaba las grietas del cemento o las rayas del empedrado.

Vuelvo la vista atrás y me veo caminando solo, esquivando barrancos y abismos imaginarios, a pesar de que en aquellos años forzosamente tenía que ir junto a mi hermano Dani, dos años menor que yo, que estudiaba en el mismo colegio. Le llamo por teléfono y le pregunto si íbamos juntos por la mañana al Pío XII; me responde que claro que íbamos juntos. Hay muchos huecos, muchas cosas extraviadas, muchas zonas en blanco en ese plano mordisqueado con el que intentaba conjurar el miedo a la escuela, pero me pregunto dónde ha ido a parar Dani.

La memoria no es fiable, lo que quiere decir que quizá tampoco lo sea el pasado, que hasta cierto punto vivir consiste en avanzar sobre una resbaladiza y frágil capa de hielo bajo la que se agitan algas, peces, casas abandonadas.

das, novias perdidas, juguetes rotos; profesores exiliados, vecinos borrosos, amigos idos para siempre: los galeones hundidos de la infancia. Dani había sido extirpado de mi camino al colegio lo mismo que ciertos camaradas de Stalin desaparecían en las fotos antiguas, sin dejar rastro. Echo la vista atrás y no logro encontrar su mano en la mía cuando vamos caminando juntos sobre el hielo, sobre la nieve, sobre el asfalto veteado de grietas. Lo que ninguno de los dos sabía entonces es que también nos acompañaba el fantasma de un hermano muerto.

No estoy interesado en componer una autobiografía, tampoco he llevado nunca un diario, salvo un cuaderno de viaje en el Camino de Santiago que no pasó de cuatro o cinco anotaciones. Escribo esto porque creo que es la única manera de quitarme de encima un libro que me ha obsesionado durante veinte años. Intenté escribirlo de muchas maneras: al principio tomó la forma de una novela centrada en un episodio histórico concreto; después pivotó alrededor de dos acontecimientos relacionados con el período estalinista; poco a poco fue cobrando dimensiones colosales, hasta abarcar la revolución bolchevique, la hambruna en Ucrania, la batalla de Stalingrado, medio siglo xx. Por último, se fue desgajando en varias novelas menores, al estilo de esas *matrioskas* en las que una novela histórica contiene una policíaca, la policíaca un libro de viajes, el libro de viajes una autobiografía y un ensayo. Tuve que admitir mi fracaso: no estaba preparado para acometer la tarea. Cuando empecé a idearlo, veinticuatro años atrás, aún no había publicado un solo libro; ahora tengo unos quince volúmenes a mis espaldas. Entonces no sabía apenas nada de la historia a la que me enfrentaba; ahora he leído buena parte de la bibliografía sobre el tema y admito que sigo sin saber apenas nada. Pero son

dos especies de nada distintas: una viene de la ignorancia, la otra del conocimiento. Como advirtió Miguel Hernández, igual que nuestras vidas, este libro es también un viaje de una nada a otra nada.

Sobre mi mesa se despliegan siete pilas de libros, unos sesenta títulos plagados de nombres rusos, anotaciones y líneas subrayadas: un Kremlin de lecturas al que ya ni me atrevo a acercarme. En los últimos años he consultado bibliotecas, he preguntado a amigos, he leído centenares de biografías, reportajes, memorias, crónicas, estudios, monografías, artículos, novelas y relatos más o menos relacionados con el comunismo soviético, pero cada página leída me aleja más y más del origen, de aquella página seminal que guarda el germen de mi proyecto:

Yo no soy un historiador. Puedo contar muchos cuentos trágicos y citar muchos ejemplos, pero no lo haré. Hablaré de un incidente, sólo de uno. Es una historia horrible y cada vez que pienso en ella me quedo aterrado, y no deseo volver a recordarla. Desde tiempo inmemorial, los cantantes folclóricos han vagado por los caminos de Ucrania. Allí eran llamados lirniki y banduristi. Eran casi siempre ciegos —por qué esto es así, es otra cuestión en la que no voy a entrar, pero, para decirlo brevemente, es tradicional—. El tema es que siempre eran gentes ciegas e indefensas, pero nadie se atrevió nunca a tocarles o a hacerles daño. Golpear a un hombre ciego, ¿puede haber algo más bajo? Y entonces, a mediados de los años treinta, se anunció el Primer Congreso General de los Lirniki y Banduristi Ucranianos, y todos los cantantes folclóricos tuvieron que reunirse y discutir qué harían en el futuro. «La vida es mejor, la vida es más alegre», había dicho Stalin. Los ciegos le creyeron. Y fueron al Congreso de todas las partes de Ucrania, desde villorrios chiquitos y olvidados. Cuentan que había varios cientos de

ellos en el Congreso. Era como un museo viviente, la historia viviente del país. Todas sus canciones, toda su música y poesía. Y casi todos ellos fueron fusilados, casi todos aquellos patéticos ciegos fueron asesinados.

¿Por qué se hizo aquello? ¿Por qué aquel sadismo: asesinar a los ciegos? Justamente por eso, para que no estorbaran. Por entonces estaban realizando grandes hazañas, la colectivización total estaba en marcha, habían destruido a los kulaks como clase, y resulta que ahí estaban aquellos ciegos, vagabundeando y cantando canciones de dudoso contenido. Canciones que no habían pasado por la censura. ¿Y qué clase de censura se puede tener con los ciegos? A un ciego no le puedes pasar un texto corregido y aprobado, ni siquiera le puedes escribir una orden. A un ciego se lo tienes que decir todo de palabra. Eso toma demasiado tiempo. Y tampoco vas a desperdiciar un trozo de papel, y así te das cuenta de que ya no hay tiempo. Colectivización. Mecanización. Era más sencillo fusilarlos. Y así lo hicieron.

He ahí la página 346 de la edición española de *Testimonio*, las memorias de Dmitri Shostakóvich, un libro polémico por muchos motivos. Más adelante volveré sobre la polémica. Por ahora bastará con señalar que, en el mismo momento de leer ese fragmento, algo se removió muy hondo en mi interior. En seguida pensé que ahí tenía el germen de una gran novela, y no tardé mucho en convencerme de que la historia había estado esperándome todos esos años, como si únicamente yo pudiera contarla. De otro modo, ¿por qué no se habían publicado aún docenas de libros y novelas dedicados a la tragedia de los *banduristi* y los *lirniki*? Tal vez existían, seguramente en otros idiomas, pero una especie de instinto infalible me aseguró que no, que nadie había abierto aún esa puerta. Tenía razón. El fusilamiento de los juglares ciegos ucranianos permanecía enterrado en una fosa común de la

memoria colectiva, aguardando al escritor que se hiciera cargo de su legado. No entiendo muy bien cómo se me metió en la cabeza que ese escritor iba a ser yo, que únicamente yo estaba predestinado a contar esa barbarie. Fue una estupidez, sin duda, pero también una temeridad, un acto de soberbia. Por qué iba yo a escribir sobre los *lirniki*, precisamente yo, que no soy músico, ni estoy ciego, ni hablo el ruso ni el ucraniano; yo, que nada tengo que ver con ellos.

Sin embargo, no era una tarea que hubiera elegido o que pudiera rechazar: simplemente me había tocado en suerte desde el momento en que tropecé con aquella página de Shostakóvich como si hubiese encontrado la carta desesperada de un naufrago. Estaba ahí, flotando en mitad de un libro que habían leído millares de personas en diferentes lugares y en docenas de idiomas, pero nadie excepto yo había descifrado el mensaje. Escribo suerte pero no quiero decir suerte, sino más bien responsabilidad, destino, deuda. Durante más de veinte años he llevado encima la carga de esos fantasmas, esos centenares de músicos asesinados, como si de mí dependiera que se conocieran sus nombres, sus heridas, sus gritos. Me daba igual si eran grandes músicos o si habían compuesto canciones inolvidables: no me importaba el folklore perdido para siempre sino el dolor humano. Pensaba exclusivamente en esos pobres ciegos, encerrados como pájaros en jaulas, escuchando las descargas de los fusiles, todos esos viejos chillando y lamentándose, preguntándose qué ocurría, qué estaba pasando ahí fuera.

Fracasé en 1994, cuando apenas tenía un esbozo de la historia, y he vuelto a fracasar ahora, en 2016, con una biblioteca entera a mis espaldas. No es el exceso de lec-

turas lo que me ha lastrado, ni tampoco la falta. Esta es la crónica de un viaje que no hice y de un libro que no puedo escribir. He abandonado otra vez, después de unas pocas páginas sin que mis personajes alcanzaran a arrojar sombra, esa especie de convicción o de fe del autor que los lleva a arraigar más allá de las palabras. No he podido hacerlo, y esto que escribo ahora es la constatación de esa derrota.

Hay un hermano muerto alojado en un sótano de mi mente. No es un recuerdo angustioso ni sombrío, ni siquiera triste. De hecho, nunca llegué a conocerlo: falleció un año antes de nacer yo y no llegó a vivir ni siquiera un día. Ese único día está representado por unas líneas manuscritas en un documento, el breve interludio que separa la fecha del nacimiento y la de la muerte. Mis padres me habían contado la historia, pero yo la había sepultado en ese subsuelo de la memoria donde se almacenan los datos inútiles, las cosas que preferimos olvidar, los días insertibles. Reapareció sin querer —un bebé espectral emergiendo entre las aguas de la nada— un día que viajaba en el metro con destino a algún papeleo de la universidad; iba hojeando el libro de familia y me tropecé conmigo mismo en una prefiguración de octubre de 1965, un *alter ego* fallido que me precedería para siempre en los escalones del tiempo. Mi nombre y mis apellidos estaban escritos en la tinta desvaída del pasado, *David Torres Ruiz*, y al lado, en la otra página, estaban otra vez el mismo nombre y apellidos con mi fecha de nacimiento, en diciembre de 1966, y la de defunción en blanco. Detrás, en la siguiente página, el nombre completo de mi hermano Dani, que aterrizó en julio de 1969.

Mi hermano muerto se llamaba exactamente igual que yo, aunque lo correcto será decir que yo llevo su nombre. Mis padres me llamaron igual desafiando la superstición y el mal fario, una decisión no exenta de riesgos porque si de algo había muerto mi hermano era de mala suerte. La mala suerte de elegir una pésima clínica —San Ramón, en Madrid— y de que a mi madre la atendieran una comadrona infame y unos médicos negligentes. La dejaron esperando durante dos días en la sala de dilatación mientras otras mujeres iban pasando al paritorio. El dolor fue espantoso, el esfuerzo sobrehumano, y para cuando alguien advirtió el error era demasiado tarde. Mi hermano David vino al mundo sin llanto, sin gritos, sin un gemido; probablemente la falta de oxígeno ya había provocado daños cerebrales irreversibles. Cuando era niño y pescaba un sargo o una lisa en el puerto de Motril, junto a mi hermano y mi padre; cuando el pez coleaba sobre la tierra, boqueando, parpadeando las agallas en busca de oxígeno, una extraña pena me tocaba en lo hondo, una compasión que entonces no podía discernir. Ahora, por primera vez, creo que la entiendo.

Una vez, en el pequeño bote de mi padre, saqué un calamar de las profundidades; brotó de la piel del mar enganchado al anzuelo, soltando chorros de tinta primero y de agua después, hasta que fue agotándose, rindiéndose. Mi padre lo desenganchó de la potera y lo depositó en el fondo del bote, entre las tablas, medio metro de animal de extremo a extremo contando los dos largos tentáculos y el revoltijo de brazos que se movían cada vez más despacio. Vi cómo la piel del calamar, tachonada de espléndidas manchas de color vino, iba empalideciendo,

las manchas disolviéndose una a una, apagándose a medida que lo abandonaba la vida, hasta transformarse en ese plástico blanquecino que adorna las pescaderías en las cajas de hielo. Creo que fue ese día cuando decidí no volver a pescar nunca.

Aquellas líneas manuscritas en un documento oficial entreabrieron un compartimento estanco de mi memoria: un vacío incoloro, un molde de tiempo hueco con la tumba en ninguna parte, sin flores ni aniversarios. Pensé en cómo hubiera sido crecer junto a un hermano mayor, en cómo sería ese otro David de haber cumplido veinte años como iba a cumplir yo entonces; en qué nombre llevaría yo de haber estado él vivo, en los juegos a los que habríamos jugado juntos un trío en lugar de una pareja de hermanos. Las catacumbas del metro eran un buen lugar para meditar en ello; los túneles pasaban a mi espalda, tenebrosos y veloces, como los años no vividos. Algún tiempo después descubrí, hojeando un libro sobre fauna marina, que los calamares tienen un corazón sistémico y dos corazones branquiales.

Veintitantos años atrás, la novela me cayó encima en el tren de cercanías que va de Fuenlabrada a Atocha. Era temprano, quizá las ocho de la mañana, y un feo invierno se agolpaba tras las ventanillas, emborronando campos y suburbios. El tren, que marchaba muy despacio, se detuvo en mitad de la nada, en un descampado de las afueras de Madrid, ninguneado por la niebla; los viajeros, estabulados en una nube de ensueño y vaho, nos sacudimos en nuestros asientos. Fue entonces cuando sentí el tirón de la historia en mi interior, un golpe suave pero inconfundible, como el primer puntapié en el vientre de una embarazada. Miré al exterior, entre la suciedad de los cristales, y durante los breves instantes que duró la parada, la niebla saltó décadas, fronteras, mundos; cambió charcos de lluvia por arroyos, hierbajos por sembrados y líneas de catenaria por postes de telégrafo, hasta instalarse más de medio siglo atrás sobre una llanura helada de Ucrania. Vi a un anciano ciego de la mano de un niño caminando a tientas entre la nieve. Vi un camión desguzado, herrumbrándose entre unos arbustos. Vi las murallas de Járkov entre la bruma antes de que el tren encajara otra vez en su inercia y reanudara su marcha. Regresé de aquella inmersión con unas palabras resonando como agua en mi oído,

y supe que tenía la primera frase del libro, tardara lo que tardara en escribirlo:

Hay muchas formas de ver el mundo, pero también hay muchas formas de no verlo.

Tenía la primera frase, sí, tenía el tono y se me ocurrió de golpe un título provisional, *Borrón*, que aludía a varias ideas. Borrón se refiere a la ceguera física de los *lirniki* pero también a la obstinación de los revolucionarios, que pretendían suprimir el pasado y empezar la historia desde cero. Borrón y cuenta nueva. Un borrón era el modo en que veía el mundo uno de los protagonistas, Mijaíl; un muchacho miope que no sabe que se está quedando ciego y que guía a uno de los bardos, Roman Kulyk, hacia su destino. Un ciego guiando a otro ciego. En ese embrión del relato, el pequeño Mijaíl representaba el cordón umbilical de la historia, el único superviviente: un discípulo que aprendería a tocar y a cantar de memoria, y que iría por los caminos de Ucrania dando testimonio de la matanza. En el repertorio de los *lirniki* abundan las canciones religiosas, y para Mijaíl la ceguera acaba adquiriendo un sentido evangélico. Pablo, camino de Damasco, cae de su caballo deslumbrado por una luz y, cuando recupera la vista, comprende su misión. «Yo era ciego y ahora veo», dice uno de los mendigos curados por Jesucristo. *Borrón* evocaba también la forma en que se me había aparecido el libro, en un tren detenido en medio de una neblina que difuminaba el tiempo y el espacio.

Entusiasmado, empecé a tomar apuntes en la vieja Underwood en la que tecleaba por aquel entonces y con la

que desahogaba la frustración de no ser pianista. Tomé notas, esboqué personajes, apunté diálogos, ideé tramas y fui guardándolo todo en una carpeta. La tengo ahora delante de mí, amarilleada por el tiempo, una partitura de treinta y tantos folios, un montón de párrafos en tinta desvaída, salpicados de tachaduras y correcciones, que no llegaron a ninguna parte. Nunca cuajó como novela; a pesar de mi empeño fue quedándose varada en el pasado, como una novia adolescente a la que nunca confesaste tu amor y que terminó arrinconada en un desván de la memoria. San Anselmo inventó el argumento ontológico para probar mediante un razonamiento lógico la existencia de Dios. El argumento puede resumirse así: si podemos imaginar a un ser que reúna en sí todas las perfecciones, forzosamente tiene que existir, porque entonces podríamos imaginar otro más perfecto aún, uno que existiera realmente; luego Dios existe. Sin embargo, al contrario de lo que pensaba San Anselmo, no es la existencia sino la no existencia la que supone una forma de perfección. No hay más que echar un vistazo alrededor para comprender que el mundo habría salido mucho mejor si se hubiera limitado a permanecer en la imaginación. El amor no vivido, la novia no tocada, el juguete que siempre anhelaste, el libro nunca escrito carecen de las cargas y defectos que el tiempo va escupiendo sobre sus criaturas. La jovencita a la que besaste y que se alejó de ti, los soldados de plástico envejeciendo bajo la cama hasta que un día desaparecen sin dejar el menor rastro, la utopía política que degeneró en un desastre son otros tantos signos de la entropía, de la vejez y de la muerte.

«La revolución», dice uno de mis personajes, «ha sido un fracaso». ¿Habría sido mejor que no sucediera? El ideal que la animaba era el más puro, el más noble que había manchado jamás la historia humana: la liberación de los esclavos. No de los pobres, ni de las mujeres, ni de los judíos, ni de los negros, sino de toda la humanidad, de todos los hombres. El país que usurparon los bolcheviques tras el golpe de Estado de octubre era una ensalada de nacionalidades que combinaba bielorrusos, letones, lituanos, ucranianos, tártaros, yakutos, georgianos, armenios, azerís, chechenos, kazajos, kirguises y muchos otros bajo la égida de una mayoría eslava rusa. Es cierto que hubo deportaciones de pueblos enteros, exilios masivos y matanzas, pero en medio de un maremágnum de culturas, tribus y religiones esa entelequia llamada *homo sovieticus* agrupó bajo una misma bandera más de sesenta etnias diferentes. ¿Habría sido mejor que nada sucediera, seguir con la Rusia imperial de los siervos y los zares? ¿Se puede hacer una revolución sin sangre? ¿Cuánta sangre es necesaria? Muchos años después supe que *Borrón* era también una metáfora del libro inconcluso, de aquella novela embarrancada en un aborto de papel al poco de nacer. Igual que mi hermano muerto.

El principal problema del libro de memorias de Shostakóvich es que no lo escribió el propio Shostakóvich. *Testimonio* (*Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*) fue publicado en inglés, en 1979, cuatro años después de la muerte del compositor, en Estados Unidos, en una edición de Harper & Row a cargo del prestigioso musicólogo ruso Solomon Volkov. En España aparecieron en 1991, en la editorial Aguilar (con un subtítulo adicional: *Relatadas a y editadas por Solomon Volkov*), en un concienzudo y minucioso trabajo del no menos prestigioso musicólogo español José Luis Pérez de Arteaga. Al publicarse el libro, Volkov recibió un vapuleo tremendo no sólo desde las esferas del poder soviético, sino también desde el círculo íntimo de familiares y amigos, muy especialmente por parte de su hijo, Maxim, y de su viuda, Irina. Se le acusó no sólo de mentir y tergiversar, sino de inventarse de cabo a rabo muchos de los recuerdos del fallecido compositor y de usarlo como portavoz de sus críticas contra el régimen soviético: un muñeco de ventrílocuo con el que expresar sus propias opiniones a través de una psicofonía de ultratumba.

En el prefacio a la edición estadounidense, Volkov cuenta cómo, hacia el final de su vida, Shostakóvich lo lla-

mó a él —un joven crítico musical al que apenas le unían lazos personales— porque sentía el deseo de confesarse ante las nuevas generaciones, justificarse de viva voz sin la clave de los pentagramas. Según detalla Volkov, la gestación del libro fue un proceso largo y laborioso: ambos se sentaban frente a frente y empezaban a charlar; Volkov preguntaba y el viejo compositor respondía «con brevedad y, al principio, con renuencia». Como muchos otros entrevistados, Shostakóvich era reacio a hablar frente a un micrófono, por lo que el periodista se limitó a tomar notas taquigráficas. Después, Volkov seleccionó y articuló los capítulos para darles forma; Shostakóvich los leyó, los aprobó y firmó cada parte.

No obstante, en un primer momento Volkov no pudo mostrar los documentos firmados que avalaban su versión de las memorias. El manuscrito original había viajado a Occidente de mano en mano, mediante la valija clandestina con que circulaban los textos de la literatura disidente. Aún más extraño resulta el hecho de que, finalmente, presentara fotocopias mecanografiadas y firmadas del documento original en alfabeto cirílico a través de la Universidad de Columbia. Diversos grafólogos certificaron la validez de las firmas, pero Volkov no llegó a explicar por qué sacó a la luz fotocopias en lugar de originales y cómo es que tardó tanto tiempo en hacerlo. Tampoco hay que olvidar que, como señala Pérez de Arteaga en su prólogo: «Acaso en 1979 la exhibición de documentos probatorios evidentes relacionados con esta obra podía haber supuesto graves perjuicios a personas que permanecían (o aún hoy permanecen) en la Unión Soviética».

A este embrollo vino a sumarse el repentino cambio de opinión del hijo del compositor, Maxim Shostakóvich, quien había afirmado repetidamente que *Testimonio*, el supuesto libro de memorias de su padre, no tenía el menor valor, una opinión que mantuvo incluso después de huir de la Unión Soviética. De repente, en vísperas de la caída del Muro de Berlín, en el verano de 1989, y apenas unos meses después de corroborar su negativa, en una entrevista concedida en Alemania Federal, se desdijo de todas sus opiniones anteriores y afirmó la verdad esencial del libro.

Por primera vez, y no iba a ser la única, en el curso de mi búsqueda tropezaba con este concepto tremendo: la verdad. Debía elegir entre quienes piensan que el libro es una transcripción exacta del alma de Shostakóvich y quienes afirman que se trata de una impostura. En medio había también una amplia y colorida gama de grises: la conjetura de que Volkov, en algunos pasajes, bien podía haber exagerado el tono de crítica para arrimar el ascua a su sardina; el temor de que la memoria le había podido jugar una mala pasada a un anciano de setenta años. Krzysztof Meyer, autor de una exhaustiva biografía (*Shostakóvich. Su vida, su obra, su época*, Alianza, 1995), afirma que, aunque su valor es muy alto, se trata de un libro apócrifo donde «se pasa por alto el contexto sociopolítico de los acontecimientos y algunos episodios [...] se presentan de un modo tendencioso, como por otra parte corresponde al estilo de unas memorias». En su monumental *Shostakovich: A Life Remembered* (Faber & Faber, 1994), Elizabeth Wilson reconoce que *Testimonio* dio el golpe de gracia a la efigie de Shostakóvich como compositor oficial, pero también lamenta que haya reducido la lectura

de su música a poco más que un recipiente para ocultar secretos autobiográficos y el contrapunto de una tortuosa agenda política. Wilson cita un artículo («Volkov's Testimony Reconsidered») donde Laurel Fay demuestra concluyentemente que los métodos y las afirmaciones de Volkov no resisten un examen serio.

En su prólogo, el propio Pérez de Arteaga señala varios recuerdos personales de compositores, directores de orquesta y amigos que entran en franca contradicción con las declaraciones del Shostakóvich volkoviano. Por ejemplo, su relación con el otro gigante de la música soviética, Serguéi Prokófiev. Sin embargo, aunque fuese apócrifo, aunque fuese una invención de cabo a rabo, *Testimonio* sigue siendo demasiado convincente. Puede que obedezca a simple sugestión, pero para mí la terrible y desoladora voz de ultratumba que brota de esas páginas es la misma que suena en el Quinteto con piano, en el Decimoquinto Cuarteto o en el *Largo* de la Quinta Sinfonía. Quizá sea también la misma voz que oía Anna Ajmátova, una de las grandes poetisas del pasado siglo, quien, en los momentos más hondos de su desamparo —cuando su segundo marido murió en un campo de concentración, su hijo era arrestado y sentenciado a diez años en el gulag, y ella misma acusada de traición y deportada—, encontraba en sus obras refugio y consuelo. Tras la muerte de Stalin, Ajmátova hizo público este poema dedicado a Dmitri Shostakóvich:

MÚSICA

Algo del cielo arde en ella
y en su exterior refulgen piedras preciosas.

Ella sola me habla,
mientras los otros huyen asustados.

Y cuando hasta el último amigo volvió la vista,
ella descendió a mi tumba
y rompió a cantar como una tormenta de mayo:
a hablar comenzaron las flores.

Entre otros muchos ejemplos, la «agenda política» de la que habla Wilson aúlla en la casi intolerable bestialidad del clímax de la Undécima Sinfonía, subtitulada *El año 1905*, donde Shostakóvich evoca la masacre del «domingo sangriento», cuando la Guardia Imperial abrió fuego contra una muchedumbre que protestaba a las puertas del Palacio de Invierno. La sinfonía se compuso en 1957, un año después de que el levantamiento húngaro fuese aplastado por los tanques soviéticos. Muy probablemente, aparte de los cientos de muertos caídos en San Petersburgo, Shostakóvich tenía en mente los miles de víctimas de la fallida revolución húngara. Las víctimas de la revolución y las víctimas de la guerra, las víctimas del fascismo y las víctimas del estalinismo se mezclan en sus dedicatorias. Una vez dijo que sus dos monstruosas sinfonías de guerra, la Séptima, llamada *Leningrado*, y la Octava, eran «lápidas». A los millones de muertos oficiales, Shostakóvich sumaba sus muertos personales, los amigos, familiares y colegas desaparecidos durante las purgas de 1936, 1937 y 1938. En este sentido, el Shostakóvich de Volkov resulta tristemente verosímil. A pesar de los honores que le concedieron y el reconocimiento oficial que obtuvo desde muy joven, tenía motivos más que suficientes para odiar el régimen soviético.

El 28 de enero de 1936 (dos días después de que Stalin acudiera a una representación de su ópera *Lady Macbeth del distrito de Mtsenk* en el Teatro Bolshoi de Moscú) se publicó un editorial atroz en *Pravda* («Caos en lugar de música»), donde no sólo se acusaba al compositor del delito de formalismo sino que se le advertía, en la última línea, de que podía acabar muy mal si seguía por el mismo camino. El editorial no llevaba firma, se especuló con que podía ser obra del propio Stalin, aunque lo más probable es que lo escribiera David Saslavski, un especialista «en este tipo de libelos difamatorios». «Esto es una estupidez, no es música», había respondido el dictador a la pregunta de un crítico de *Izvestia* a la salida de la representación. En el documental *The War Symphonies: Shostakovich against Stalin*, el director de orquesta Valery Gergiev sugiere que Stalin se vio inequívocamente reflejado en el personaje de Boris, el brutal suegro de Katerina, quien muere envenenado en el segundo acto tras la ingestión de una sopa de champiñones. Según Gergiev, con la paranoia desatada en pleno proceso contra los contrarrevolucionarios trotskistas, Stalin husmeó de inmediato el peligro. La acusación de «formalismo» no era más que una excusa. No le asustaron las disonancias ni los experimentos musicales sino la sospecha de que el público podía vislumbrar, al igual que él, el verdadero tema secreto de la obra: «el asesinato justificado de un tirano».

En cualquier caso, hasta ese momento Shostakóvich era el niño mimado del régimen. *Lady Macbeth* llevaba dos años triunfando en los escenarios soviéticos, se había estrenado en Londres, Praga, Estocolmo, Zúrich, Copenhague y hasta en Nueva York cuando, de repente, tras la sen-

tencia de *Pravda*, la ópera fue prohibida y retirada de los escenarios. *Lady Macbeth* desapareció de la Unión Soviética durante más de un cuarto de siglo, y cuando regresó lo hizo en una versión revisada, en 1963, con el título de *Katerina Izmailova*, el nombre del personaje protagonista.

Shostakóvich apenas se había repuesto del mazazo cuando, una semana después del primer editorial de *Pravda*, se publicó otro que hacía pedazos la música incidental que había compuesto para el ballet *Arroyo luminoso* (donde, entre otras piezas, se encuentra el vals que popularizó Kubrick en la banda sonora de *Eyes Wide Shut*). Asustado, abortó el estreno de su Cuarta Sinfonía, una de sus más grandiosas partituras, que tuvo que esperar otro cuarto de siglo en el cajón hasta que su creador decidió que podía ver la luz. Los mismos que habían ensalzado *Lady Macbeth* como una obra maestra se plegaron ahora al dictado oficial, que contemplaba el éxito de la ópera en el extranjero como un ejemplo de sus valores decadentes: música degenerada, estridente y neurasténica que halagaba el gusto degradado de la audiencia burguesa, rezaba el editorial de *Pravda*. En febrero de 1936, más de cuatrocientos músicos, directores de orquesta y críticos musicales acudieron a Leningrado a una sesión de la Unión de Compositores celebrada con el único fin de denigrar públicamente la obra y la persona de Shostakóvich. Muy pocos lo defendieron, entre ellos su gran amigo el erudito Ivan Sollertinski y el compositor Dmitri Kabalevski. Muchos subieron a la tribuna, se retractaron de sus opiniones anteriores y criticaron duramente la ópera en cuestión. Algunos también se abalanzaron sobre las sinfonías y los conciertos e incluso hubo uno, el compositor

Lev Knipper, que lo acusó de ebriedad y de conducta antisocial. «Pero no estamos aquí para clavar el último clavo en el féretro de Shostakóvich», dijo al final de su discurso.

Este penoso linchamiento aparece reflejado punto por punto en las dos biografías que he consultado. Además de diversos testimonios, ambos citan el libro de memorias del tenor Sergi Radamski, quien cuenta que respondió a las palabras finales de Knipper con un alarido (*Podlez!*) que la versión de Wilson traduce como «¡Bastardo!» y la de Meyer como «¡Perro cochino!». Por lo demás, aparte de las actas, había cientos de testigos, de modo que no hay duda sobre lo que ocurrió aquel día de febrero en la sesión de la Unión de Compositores. De igual modo, tampoco sería muy difícil encontrar pruebas de lo sucedido en aquel Primer Congreso General de Lirniki y Banduristi del que habla Shostakóvich en el libro de Volkov. Ninguno de los asistentes era un compositor famoso y de muchos de ellos ni siquiera se conoce el nombre, pero una matanza de esas proporciones —y con el fin específico de decapitar el folklore popular ucraniano— tenía que aparecer forzosamente entre la inmensa bibliografía publicada sobre la época de Stalin. Pensé que no sería muy difícil encontrar las pruebas.

Recorrer una vida ajena tantas décadas después a través del prisma de una biografía resulta en cierto modo una cuestión de confianza. El lector confía en que la perspectiva sea adecuada, los datos correctos y el autor honesto; en definitiva, confía en que los puntos señalados en el plano coincidan con el territorio del que dan fe. Un territorio desaparecido, una comarca de la que sólo quedan vestigios. El biógrafo no cuenta con el mismo crédito casi ilimitado que el novelista; su trabajo no tiene nada que ver con la verosimilitud, sino con la verdad. Sin embargo, incluso aunque haya siglos de por medio, a veces los historiadores no pueden evitar convertirse en dramaturgos y aun en apóstoles. Se puede detectar entonces, bajo el flujo tranquilo de la sintaxis, cierta inclinación por los griegos o por los persas, por Roma o por Cartago, por Cortés o por Moctezuma, por Napoleón o por Wellington.

En un acontecimiento tan reciente, complejo y polémico como la revolución soviética, a menudo el historiador pierde por completo los papeles y pasa del apóstolado a la propaganda. Robert Service, un prestigioso experto en la Rusia comunista, miembro de la British Academy y profesor del St. Antony's College de Oxford, ha escrito varios libros sobre el período soviético y sendas

biografías sobre sus tres actores principales: Lenin, Stalin y Trotski. Según una reseña publicada por el *Evening Standard* el 23 de octubre de 2009, presentó la última de ellas ante el público reunido en Holland Park, Londres, con estas significativas palabras: «Si el picahielos no acabó de hacer el trabajo de matarlo, espero haberlo conseguido yo». Hay una amplia variedad de tonos entre la admiración sin reservas y la repulsa absoluta, pero presentarse a sí mismo como asesino *post mortem* de su objeto de estudio es toda una declaración de intenciones. No se trata de una biografía, ni siquiera de una autopsia, sino de un atentado con más de medio siglo de retraso. Del que Trotski salió ileso.

Aun contando con buenas intenciones, fuentes disponibles e información veraz, el género me parece de una dificultad circense, sobre todo cuando desciende al reino microscópico de los pequeños detalles. No el mapa de la batalla y los movimientos de tropas, sino el pelaje de los caballos, los gritos de pánico, los casquillos de bala, las gotas de sudor, las manchas de sangre. Muchas veces, el investigador no dispone de más materiales que cartas o diarios, como un paleontólogo que únicamente tiene un par de huesos para reconstruir el dinosaurio entero. No sólo el esqueleto sino el grosor de los músculos, el color de la piel, las escamas y las uñas: todo a partir de dos huesos que le ha legado el propio dinosaurio.

«La vida que no se examina, no merece la pena de ser vivida», dice Platón que dijo Sócrates. Pero examinar la vida de uno a medida que transcurre, y cuanto más tiempo transcurre, también supone un acto de fe. Cuando echo la vista atrás, a mi propio pasado, me sorprende

encontrarme con tantos huecos, tantos rostros anónimos, tantos pormenores extraviados, tantos momentos perdidos. Supongo que esa es la razón por la que mucha gente escribe un diario: ir apuntalando hechos para que el túnel no se le derrumbe encima. La primera y única vez que intenté llevar un diario fue en plena adolescencia y lo abandoné a los tres días por falta de anécdotas. Creo que la primera anotación iba sobre mi intención de llevar un diario, pero no se me ocurría qué más decir. Por aquel tiempo era tan ingenuo que hacer literatura con la propia vida me parecía un desperdicio, a menos que uno fuera un casanova, un explorador polar o un ladrón de bancos.

Mucho tiempo después, en mayo de 1998, emprendí el Camino de Santiago en solitario desde Astorga y decidí anotar mis impresiones en una libreta. Un día tropecé con ella en medio del caos de una mudanza, la releí y me enterneció la ingenuidad de mis apuntes: comentarios sobre la nieve, sobre el peso de la mochila, sobre los refugios, sobre los compañeros que me iba encontrando en el viaje. Había menciones a tres catalanes —Rafa, Roger y David—, a un par de alemanas altas y rubias llamadas Birgit y Astrid, pero únicamente podía poner cara, cuerpo y voz a un viajero americano muy simpático llamado Barry y a un peregrino belga, Ignaz, que tocaba la guitarra y fumaba en pipa, igual que yo por aquel entonces. Los demás se habían esfumado por completo de mi mente y ni siquiera mis anotaciones lograron corporeizarlos. Ya no eran más que nombres sobre un papel.

En las notas correspondientes al día 4 de mayo hay un párrafo del que de repente emergió un perro. Un pobre

perro vagabundo que me siguió un buen rato durante un tramo tedioso y polvoriento:

Por la mañana, de camino a Ponferrada, un perro abandonado me sigue obstinadamente durante unos 4 km. Le grito, le arrojo piedras, pero nada. El caso es que me recuerda a alguien. Sólo intento que no lo mate un coche.

Me recordaba a mí, evidentemente, que había echado a andar hacia Compostela con la esperanza de olvidar a una mujer a la que no podía olvidar de ninguna manera. Era un motivo tan bueno o tan estúpido como cualquier otro; después de todo, hay gente que hace el Camino por diversión, por deporte, por turismo gastronómico, por ver hermosos paisajes. Pero también gente hechizada por el fulgor de esa ruta espiritual, ese ramaje de arterias abiertas en mitad de Europa que viene a desembocar en el Atlántico y que atrae a millones de peregrinos desde hace siglos. Durante las dos semanas que invertí en llegar a Compostela tropecé con varios fervorosos católicos que seguían las huellas del apóstol y con más de una docena de brasileños que seguían las huellas de Paulo Coelho. Barry, al que encontré en Astorga, y que había recorrido ya media Sudamérica a pie, rastrea en las iglesias las imágenes seculares del peregrino —el cayado, la calabaza, la concha—, como si esperase verse un día retratado en un claustro románico. David, mi joven tocayo catalán, coqueteaba con todas las chicas con las que se iba tropezando, aunque, según él, ellas buscaban otra cosa.

La noche en que coincidimos en el refugio de Molina-seca charlamos sobre los motivos personales que nos habían llevado hasta allí a cada uno de nosotros. Alfredo, el hospitalero —un hombre encantador al que volví a visitar veinte años después—, nos advirtió sobre las paradojas y peligros del Camino de Santiago, sobre todo el peligro de creer que el Camino va a resolver tus problemas. El Camino es sólo un paréntesis, dijo, porque los problemas estarán esperándote al final, junto a la estatua del apóstol. Nos contó la historia de Tomás Martínez, el último templario, el hospitalero de Manjarín, al que habíamos visto ese mismo día, quince kilómetros atrás, rodeado de perros y de gansos. Tomás había dejado su trabajo, su matrimonio y su vida en la ciudad para montar con sus propias manos un albergue en Manjarín, apenas unos kilómetros después de la *Cruz do Ferro*. Jamás llegó a terminar el Camino: sintió la llamada de la vocación en Ponferrada y regresó para dar cobijo a los peregrinos en el tramo más alto y solitario de toda la ruta.

Cuando me tocó el turno de hablar, no quise revelar que estaba allí intentando olvidar a una mujer. Era una tragedia íntima, vulgar y banal con la que ya había aburrido a algunos amigos y que acabaría por formar la columna vertebral de mi primera novela, *Nanga Parbat*. No lo sé, digo, a sabiendas de que estoy mintiendo, de que la cumbre del Teleno, alzada como un navío majestuoso sobre la llanura de León, ya se ha transformado en un símbolo de ese amor que partió en dos mi vida. Al igual que al Teleno, yo lo seguía contemplando desde cualquier lugar desde el que lanzara la vista. Al día siguiente, hacia las ocho de la mañana, me encontré en el lugar de un

pobre perro abandonado, y al otro, desde la cumbre del Cebreiro, se me llenaron los ojos de lágrimas al ver por última vez, a lo lejos, el Teleno. Tal vez lo descubras al final, dijo Ignaz mordisqueando su pipa.

Leo en mi libreta que, con sus ojos azules, su coleta rubia y su perfil rapaz, Ignaz me recuerda a uno de esos galos flacos y ascéticos dibujados por Uderzo en *Astérix*. Cuando ríe, ríe con todo el cuerpo y toda la cara, un gesto que me dice mucho de una persona, me da confianza. Le acompaña un amigo, Bruno, bajito y moreno, aunque no sé si su amistad viene de lejos o si ha cuajado ahora en España. Ignaz toca el laúd y la guitarra, le gustan Jethro Tull y la música antigua española; de vez en cuando le oigo tarareando una canción en castellano mientras camina y me pregunta por alguna palabra de la letra. Unos meses después llegó a mi casa una cinta de casete con grabaciones suyas a la guitarra de temas renacentistas en la que había escrito con su castellano chapucero una advertencia: *Top secret, sólo para escuchar abago en cama*. Es el mismo idioma hipotético, mezcla de tres idiomas, con el que nos cuenta en el refugio de Molinaseca por qué está haciendo el Camino de Santiago. Su madre estaba muy enferma, los médicos no le daban ninguna posibilidad e Ignaz le preguntó si quería que él hiciera la peregrinación a Compostela. Para qué, hijo, preguntó ella. Para ver si sucede algo, respondió Ignaz. Tal vez un milagro. Ninguno de los dos era católico ni creía en Dios ni en milagros, así que su madre le dijo que no pensaba que un santo pudiera arreglar las cosas. Le preguntó si no le parecía mejor ir de peregrinación a Lourdes. Dos semanas después murió. Ignaz se detiene

y aspira una larga bocanada de su pequeña pipa. Sabe cómo hacer música, sabe cómo y dónde colocar un silencio. Entre los papeles que encontraron después de su muerte, dice, había un sobre que llevaba escrito su nombre. Dentro, quince mil francos y un mensaje: *Ignaz, ve a Compostela*.

Podemos recordar muchas cosas, pero hay dos momentos esenciales de los que no sabemos nada. Nadie recuerda nada de su nacimiento, nadie escribirá nada sobre su muerte. Son los límites equidistantes de la vida, el marco de la pintura, el silencio que antecede y el que sucede a una música. Nada hay más allá, por mucho que alguien crea que ha explorado la pared en blanco de donde cuelga el cuadro o que asegure guardar ecos de existencias pasadas o que hable de una luz al final del túnel. Freud pensaba que la imposibilidad de recordar los acontecimientos de la primera infancia —lo que llamó «amnesia infantil»— era un mecanismo psicológico de represión de impulsos sexuales traumáticos. Hoy los neurólogos han descubierto que los bebés tienen capacidad para forjar y conservar ciertos recuerdos —el olor de una piel, la luz de una lámpara sobre la cuna, el ruido de un juguete—, aunque carecen de la capacidad para registrarlos y almacenarlos. El córtex prefrontal —la red neuronal donde se producen las sinapsis cerebrales— no alcanza su pleno desarrollo hasta el primer año de vida, y el hipocampo —el archivo de la memoria episódica— sigue creciendo hasta el segundo o el tercer año de vida.

Sin embargo, hay gente que dice acordarse del sabor del chupete, del papel pintado que coloreaba su habi-

tación, de las canciones de cuna que cantaba su madre. Otros aseguran tener constancia incluso del trauma del nacimiento, la palmada del médico, e incluso de la placidez recóndita del vientre materno, ese limbo turbio y cálido. En lo que a mí respecta, si me preguntan por mi recuerdo más antiguo, voy buceando entre triciclos y papillas, entre olores a medicina y a caramelos, sin encontrar tierra donde poner el pie hasta que, a los tres años de edad, arriba a una habitación blanca, un hombre alto, una ventana radiante de sol, unas manos que me sujetan, algo metálico en mi boca, una sensación de ahogo horrible, una palangana llena de mi propia sangre. Eso es todo lo que guardo de mi operación de anginas. Después me contaron que, igual que tantos niños, me llevaron engañado hasta el ambulatorio, me dijeron que iban a darme un trenecito y yo entré en la sala de cirugía como un tonto, preguntando al cirujano por mi trenecito.

En estos recuerdos siempre hay presente un elemento de adulteración: las veces que te hayan contado esta historia, las veces que te la hayas contado a ti mismo. Cada uno de esos relatos se proyecta sobre el recuerdo original, lo va empapando y desfigurando como un secreto corriendo de boca en boca. No me queda nada del trenecito que mis padres me compraron después, cuando salí llorando; no me queda nada del rostro de las enfermeras ni del médico. Sólo recuerdo sensaciones puras —la luz caliente del sol en la ventana, la palangana llena de sangre—, pero ni siquiera puedo estar seguro de que no las haya ido modificando a lo largo de los años, añadiendo pinceladas de color, un toque de amarillo, dos tonos de rojo.

Decidieron extirparme las anginas porque a los dos años de edad empecé a sufrir unos ataques de fiebre reumática que me dejaban exhausto, los labios morados, lívido y sin aliento. En uno de esos ataques, mi padre se asustó tanto que intentó reanimarme haciéndome la respiración boca a boca. Cuando me llevaron a urgencias, lo primero que hizo el médico fue examinarme el cuello para descartar que se tratara de una meningitis. El otorrino descubrió que había una infección en las amígdalas y les dijo a mis padres que habría que esperar a que cumpliera tres años para operarme. Me recetaron tetraciclina después de la cirugía, de manera que la única huella palpable que conservo de ese mal trago son mis dientes amarilleados por el antibiótico.

Cuando mi padre saca el proyector y pone una de sus películas caseras, casi siempre salimos mi hermano y yo jugando en los columpios o paseando por el parque de San Blas, pequeños y simpáticos duendes flotando en una sábana a través de un conjuro de luz. Sé que soy yo, me reconozco allí, visitando el remoto país del pasado, pero es como si hubiera sucedido en otra vida. Algo similar sucede con esas fotos de crío con pantalones cortos, en bañador o en pañales. Más fantasmales todavía son los sucesos de los que no hay constancia fotográfica o filmica, más allá de las palabras que los sustentan. Mi madre me ha contado muchas veces cómo, al día siguiente de mi nacimiento, tuvo que subir tres tramos de escaleras porque a una enfermera no le dio la gana de avisar al médico. «Ahí están las escaleras», le dijo, ni siquiera le señaló el ascensor. Y ella empezó a trepar paso a paso aquella montaña de peldaños. Al día siguiente se armó un revue-

lo tremendo en la planta y un pediatra le preguntó cómo se le había ocurrido subir tres pisos a pie con los puntos frescos del parto; mi madre replicó que ya había perdido un hijo el año anterior y no quería repetir la experiencia. Afortunadamente, el Clínico, el hospital donde yo nací, no tenía nada que ver con San Ramón, la clínica privada del paseo de La Habana donde había fallecido mi hermano mayor. Ninguna comadrona ni, por supuesto, ningún médico reconoció su responsabilidad en la muerte de su primogénito.

Ya era del dominio público que la clínica San Ramón había sido uno de los centros de una trama criminal organizada por monjas, religiosos, funcionarios, médicos y enfermeros que estuvo en marcha durante décadas. La historia de los niños robados llegó a saltar a los medios a finales de los sesenta, pero los resortes de la dictadura franquista y las garras del poder católico se encargaron de ocultar el escándalo. Las madres eran anestesiadas en la sala de partos y, cuando despertaban, ya les habían quitado el hijo. Les decían que había nacido muerto o que había fallecido al poco de nacer, pero en realidad las monjas lo habían entregado en adopción a otra familia a cambio de cincuenta mil pesetas, una cantidad que entonces equivalía a una pequeña fortuna. Si la madre insistía en ver el cadáver del niño, le enseñaban un pequeño bebé muerto que guardaban en una cámara frigorífica. Falsificaban documentos de manera que los padres adoptivos a menudo ni siquiera sospechaban que en realidad los estaban comprando, que aquellos niños recién nacidos no eran fruto del abandono o la orfandad sino del robo. A las familias que los recogían les

contaban que eran bebés abandonados a quienes hacían el gran favor de que no acabaran en un orfanato. Aquel expolio al por mayor de bebés, gestionado por una organización católica y amparado desde diversas instituciones oficiales, duró más de medio siglo. Hubo varias denuncias durante la dictadura franquista, pero fueron acalladas. Hoy día, es prácticamente imposible calcular cuántas familias se quedaron sin sus hijos y cuántos niños fueron víctimas en aquel negocio de compra y venta de carne humana.

Según un auto del juez Garzón, la práctica se remonta a 1937, en plena guerra civil, cuando el bando nacional inició el robo sistemático de menores hijos de madres republicanas. Se calcula que pudo afectar a unos treinta mil niños desaparecidos hasta 1950 y a otros treinta mil desde esa fecha hasta finales de los ochenta, una cifra asombrosa, casi tanto como el hecho de que, a pesar de los cientos de denuncias, este masivo e ininterrumpido crimen de lesa humanidad todavía no ha generado una sola condena. Miles de familias se movilizaron en diversas organizaciones para reclamar justicia y también para buscar a los hijos que les quitaron: en el día de la Madre del año 2012 levantaron en la plaza de Callao un muro conmemorativo con cajas adornadas con nombres, apellidos y fechas, envueltas como si fuesen regalos. San Ramón, a pesar de su pequeño tamaño, era uno de los epicentros del tráfico de bebés y funcionaba con una cadencia similar a la de una gran maternidad de la época, al ritmo de dos o tres nacimientos diarios. Allí, aparte de los secuestros, también abundaban las negligencias, los alumbramientos con fórceps, las episiotomías, las cesá-

reas vaginales. Por desgracia, mi hermano mayor ingresó en esa otra macabra estadística de los errores médicos. Con mi madre convaleciente, mi padre y unos pocos familiares asistieron al entierro de mi hermano David en el cementerio de Canillas, un desangelado día de otoño de 1965.

El limbo, según el catecismo que enseñaban en mi época, es la antesala del paraíso, el lugar adonde van las almas de los niños que han muerto sin bautizar, una excepción teológica que también se extiende a todos los justos que vivieron antes del sacrificio de Cristo en la cruz. De niño, en aquel tiempo en que todavía iba a la iglesia, me gustaba imaginarlo como una eterna sala de espera, unos baños de vapor blanco y algodónoso repletos de bebés silenciosos, durmiendo para siempre en sus cunas. Lo cual, pensándolo bien, resulta una escena escalofriante. Después de todo, el limbo es un concepto tan extraño que ni siquiera los teólogos se han puesto de acuerdo respecto a su naturaleza. Hoy sigo imaginando el limbo como un espacio en blanco, una sala de espera donde no hay nada que esperar, donde no hay sitio para la esperanza ni para la desesperación; un pliegue entre el no ser y el ser, una estación de la nada donde los viajeros aguardan junto a la vía del tren un tren que no llegará nunca.

Sin embargo, para los novelistas, el limbo es también el archivo donde se amontonan los proyectos inconclusos, el lugar adonde van a parar los nonatos de la ficción, esas criaturas que no llegaron a pasar de la imaginación, los personajes que fueron bautizados pero no echaron

a andar por una página. Esas tercas muchedumbres de sílabas.

Al repasar la carpeta amarillenta con los esbozos de *Borrón*, compruebo que la mayor parte de los personajes, salvo Mijaíl y Roman, son militares, médicos o funcionarios. Miro las notas sobre Elsa Bronstein, la doctora Bronstein, judía, soltera, cuarentona, estudiante de medicina en Berlín, pianista aficionada, lectora impenitente. Por las noches, la luz de su cuarto permanece encendida hasta la madrugada, alertando del insomnio pertinaz que la carga de ojeras y cansancio. Bronstein siempre está pensando en sus pacientes, en esas camas del hospital abarrotado donde trabaja y donde las enfermedades tienen nombre y rostro. Cuando lee a Spinoza, traducido al ruso, o a Heine o a Schopenhauer en alemán, no busca consuelo ni fe sino comprensión, busca un modo de entender el dolor por encima de la simple mecánica de tendones, huesos y nervios. Para ella, el dolor significa una falla inadmisibles en el plan biológico general: admite la decadencia, la vejez, admite incluso la muerte, pero no quiere aceptar el sufrimiento físico, la sumisión del alma a la carne. Durante su juventud, Bronstein tuvo un par de aventuras amorosas, nada tempestuosas ni románticas, más bien terminaron por diluirse en experimentos donde comprobó la futilidad de la pasión y la tenacidad animal de la especie. No hubo en sus romances nada fuera de la simple atracción física, la imantación erótica hacia unos ojos, una espalda, unos brazos. Nada espiritual, nada de lo que había leído en algunos poemas o en algunas novelas; nada semejante a lo que siente al tocar cierto *intermezzo* de Brahms, ese temblor que palpita entre las notas y que

le obliga a abandonar el piano. Por lo demás, hace mucho que ya no lee novelas. Le aburren esas heroínas de papel, siempre suspirando por un hombre, lánguidas y fantasiosas muchachitas que no tienen nada que ver con ella. Le dan lástima las mujeres que no pueden vivir por sí mismas, que necesitan un hombre que las cuide, las alimente y las proteja. El único vestigio que guarda de uno de sus amantes —Marco, un enfermero florentino entusiasta de la revolución— es una guitarra española que olvidó cuando regresó a Italia a luchar contra Mussolini. A lo largo de los años la guitarra la acompañó en varias mudanzas, junto a unos cuantos libros y objetos personales. La conserva no por nostalgia de Marco ni porque sepa tocarla —le parece que apenas sabe aporrear el piano—, sino porque respeta demasiado la música como para abandonar un instrumento en la calle. Pero de vez en cuando la extrae de su funda y pellizca las cuerdas.

Bronstein, que había estudiado anatomía con un discípulo de Darwin, se ve a sí misma como un fósil viviente de una época extinguida, un ramal muerto en el árbol de la evolución, un ave prehistórica que, subida en una rama, asiste con una mezcla de perplejidad y desidia al nacimiento de una nueva especie: la proliferación de una multitud de diminutas bestias peludas y rellenas de sangre caliente. Puesto que ha leído a Darwin sabe de sobra que los más aptos no son necesariamente los mejores. Había asistido a la misma dinámica de supervivencia en los diversos hospitales donde había trabajado. Los médicos menos capaces, los chivatos y los laméculos que alcanzan el puesto de director; los pacientes miserables que salvan el pellejo mientras las buenas personas sue-

len terminar bajo una sábana. No era una ley universal, desde luego, pero sí una tendencia estadística que ella había comprobado las suficientes veces como para que ni siquiera la asombrara. Había visto morir a enfermos lo bastante desdichados como para comprender que, para ellos, la muerte no era más que el punto final de un largo cúmulo de desgracias. Gente pobre que había trabajado en el campo toda su vida, que apenas tenía para comer, que había enterrado a hijos y sobrevivido a guerras hasta que un día se presentaban en el hospital arrastrándose de dolor, con un tumor en el vientre del tamaño de una patata. Mala suerte, decían los otros médicos; sí, pero la mala suerte casi siempre les tocaba a los mismos. Pocas veces la bondad era recompensada en este mundo, y del otro mundo tenía serias dudas. Bronstein no había encontrado vestigios del más allá entre la carnicería de las autopsias.

Ni la religión ni la fe ni el amor tenían cabida en los abigarrados océanos de la sangre. Bajo el microscopio, una gota de sangre era exactamente igual a otra. Bronstein ni siquiera creía en la posibilidad de una justicia humana, un sistema que reparase la feroz lotería de las enfermedades y las plagas. Niños que se quedaban paralíticos antes de cumplir cinco años, jovencitas sentenciadas antes de asomarse al mundo. Discutía a menudo con el coronel Makarov sobre la inutilidad esencial de la revolución y Makarov le respondía que la revolución no intentaba reparar las injusticias de la naturaleza ni de la vida, sino únicamente las cometidas por los hombres. La revolución, decía el coronel, intentaba precisamente anular ese desequilibrio, abolir el mandato natural según el cual los fuertes devoran a los débiles. No había ninguna

ley natural que sancionase el dominio de una clase social sobre otra. Makarov se pone a toser, una tos ronca y seca que no lo deja continuar. Fumo demasiado, doctora, dice cuando recobra al fin la voz. Lo sé, replica Bronstein. Ambos saben que están evitando un tema prohibido desde el día en que aplicó el estetoscopio a la escuálida espalda del coronel y descubrió dentro un hervidero de silbidos y ronquidos. Le pregunta si alguna vez sangra al toser y Makarov responde que no. Le pregunta si suda mucho por las noches y Makarov responde con una de sus bromas:

Sólo cuando sueño con usted, doctora.

¿Y sueña conmigo muy a menudo?

No lo suficiente.

Siempre charlan así, bromeando y mintiéndose, aunque las bromas no hacen mucha gracia ni los embustes engañan a nadie. Sus conversaciones son como una partida de cartas sin apuestas reales; sin ganancias ni pérdidas. Bronstein sospecha que el coronel está enamorado de ella; también que él sospecha que ella lo sospecha. Bien valía una sospecha por otra, pero la medicina seguía repartiéndose más cartas. Makarov no confesaría su amor por ella ni ella le revelaría lo enfermo que estaba.

Debería tomarse un descanso, coronel. Sé que no va a hacerme ningún caso, pero necesita aire puro, dormir mucho, largos paseos por el campo. Le vendría bien una temporada en la montaña.

¿En un sanatorio?

Yo no he dicho eso.

¿Me está recomendando un permiso entonces? ¿Se vendría conmigo?

Tenga cuidado. Un día podría decirle que sí y tendría que cumplir su palabra.

Nada me gustaría más, pero antes que mi palabra estén mis órdenes.

La revolución antes que el romanticismo. Inspire, coronel.

Makarov no era un revolucionario, sino un militar de carrera. Abrazó la revolución por instinto, el mismo día en que le ordenaron que fusilara a un pelotón de desertores y prefirió desertar él también, ponerse de lado del pueblo. Bronstein lo sabe bien, puesto que en Járkov el coronel era una leyenda. Había luchado contra los ejércitos del emperador primero, contra los ejércitos del káiser luego y contra los ejércitos del zar después. Se había puesto a las órdenes directas de Trotski y luego había combatido a Trotski.

Suelte el aire.

Creí que se le había olvidado.

El frío del metal sube y baja por su espalda, posándose a saltos como una mariposa. No es una sensación desagradable, más bien inesperada, como si fuesen besos húmedos. Bronstein le rodea y contempla el torso blanquecino, huesudo, duro como una tabla de lavar. Está roturado de cicatrices. Ella ha examinado suficientes heridas de guerra en hospitales de campaña como para establecer el origen de cada una de ellas: dos pequeños mordiscos de bala, uno en un hombro y otro bajo la clavícula; la cornada de una bayoneta junto al ombligo; el feo y largo costurón quirúrgico que le brota de un costado y se interna bajo el pantalón, ingle abajo.

Se conocían desde hacía tres años; los había presentado una noche un amigo común, Igor Polovtchin, médi-

co de la guarnición, y desde entonces habían coincidido unas cuantas veces, en la galería de algún museo o en un concierto de la Filarmónica; donde el coronel se excusaba cómicamente por su presencia, ya que, según decía, no le gustaban realmente ni la pintura ni la música. Vengo únicamente por verla a usted, doctora, bromeaba. Es la única obra de arte que me interesa. Pero sus galanteos nunca iban más allá, y Elsa tampoco sabía cómo tomárselos. Ahora observaba el torso del coronel, cosido y traqueteado por la historia, como si fuese un cuadro abstracto, una de esas pinturas que ella había admirado décadas atrás, en Viena o en París, y que no se ajustaban estrictamente al canon del realismo socialista.

Parece que se ganó hace tiempo el derecho a ese permiso. Su pecho es más bien elocuente al respecto.

¿Se refiere a las toses?

Me refiero a las condecoraciones. ¿Dónde las obtuvo?

No quisiera aburrirla, doctora.

Sólo es curiosidad, sabe que a él no le gusta presumir de sus heridas. Cada cicatriz tiene su propia historia. Makarov suspira y las va señalando una por una, recitando como un niño ante una pizarra.

Mukden, Manchuria, 1905, dice apuntando al agujero en el hombro. Contra los japoneses. Tannenberg, en Prusia, 1914, recita, llevando el índice al vientre y luego a la clavícula. Contra los alemanes. La peor —alza el brazo para mostrar la cremallera de carne en el costado— es de fabricación nacional. Crimea, 1919, contra la caballería de Denikin.

¿Fue un sable o una bayoneta?, pregunta Bronstein, examinando los pliegues.

Un sable. La herida se infectó, me operaron varias veces y pasé dos meses en el hospital.

Tuvieron que ser dos meses muy malos, coronel.

Apenas recuerdo nada. Tenía mucha fiebre.

Bronstein le dice que tiene suerte de que la guerra haya terminado, pero Makarov niega con la cabeza. No, la guerra no ha terminado, doctora. Nunca terminará. El enemigo está en todas partes, nos tienen miedo, nos odian demasiado para poder dejarnos en paz. Se abrocha la camisa. ¿Sabe cuántos países intervinieron para intentar ahogar la revolución en su cuna? Bronstein deja el estetoscopio a un lado y niega con la cabeza. Medio mundo, doctora. Siempre pierdo la cuenta. Los británicos, los franceses, los alemanes, los polacos, los japoneses, los checos, los rumanos, los serbios, los griegos, los estadounidenses. No pudieron con nosotros en el campo de batalla, a pesar de que nos invadieron por el norte, por el sur, por el este y por el oeste. Volverán a intentarlo, como sea, de cualquier modo. Ese traidor de Trotski.

Makarov se pone a toser otra vez, una sacudida que lo agita de arriba abajo y que le rompe las palabras en pedazos.

Debería dejar de fumar, dice al fin, abotonándose la guerrera.

Estaría bien. Y descansar unas cuantas semanas.

Tengo mucho trabajo, doctora. No creo que al nuevo comisario político le hiciera mucha gracia que abandonara mi puesto precisamente ahora.

Era una de las novedades impuestas por la revolución: el poder militar supeditado al civil. El brazo sujeto a la cabeza, como solía decir Makarov, antes de añadir ma-

liciosamente: Quien manda de verdad es el cuello. No le importaba, pues durante toda su vida no había hecho otra cosa que acatar órdenes —de su padre, de su tío, el militar, de los profesores de la academia, de los oficiales superiores—, aunque en bastantes ocasiones se había encontrado obedeciendo a un verdadero imbécil. Pero eso no era culpa de los bolcheviques (quienes no habían logrado suprimir el antiguo sistema de promoción, aquel odioso escalafón donde primaban la maledicencia y la delación en lugar de la abnegación y el talento), sino de la vida misma. La revolución aún no había corregido ciertos errores evolutivos, habría dicho la doctora citando vagamente a Darwin. Bronstein le pregunta cómo es el nuevo comisario.

¿Bittinsky? No lo he visto más que un par de veces, no sabría decirle. Es un compositor. Parece un buen hombre.

Como militar, Makarov está obligado a juzgar a los hombres de un vistazo, y no le gustó la primera impresión que le dio Bittinsky. Le pareció pusilánime, retraído, un hombrecillo que rehuía los ojos de su interlocutor y al que le sacudía la voz un temblor de jilguero. No había llegado a estrechar su mano, pero apostaría diez rublos a que habría encontrado un tacto fofo, algodonoso, unos dedos de molusco. Sin embargo, se reserva su opinión.

¿Un compositor?

Sí, un músico. Tengo que ayudarle a organizar ese puñetero congreso de *lirniki*, no sé a quién se le habrá ocurrido la idea.

Bronstein recordó a los tres ancianos ciegos, cada uno con su lazarillo, que estaban sentados en el césped, en el parque frente al hospital. Esa misma mañana había visto

a uno provocando un pequeño atasco en la avenida Moskovsky, solo y asustado entre los bocinazos del tráfico, como un animal perdido. Probablemente ni siquiera sabía lo que era un automóvil. Ella lo ayudó a cruzar la calle y le dio una moneda que el anciano agradeció con un murmullo. ¿Así que era eso? ¿Una asamblea de ciegos?

De músicos, doctora. Músicos ambulantes. Cientos de ellos. Van a conocerse por primera vez y a compartir sus canciones. Todos son ciegos, ese es el problema.

¿Ciegos de nacimiento? ¿Todos ellos?

No lo sé. Mi cometido es buscarles alojamiento, y crea que no es nada fácil porque llevan además a sus guías, unos muchachos huérfanos que los ayudan a la vez que van aprendiendo el oficio. Ya he habilitado dos cuarteles, pero necesitaré más sitio.

Al menos es un trabajo en tiempo de paz, coronel.

En eso, por desgracia, mi trabajo es como el suyo. No hacemos más que poner vendas y remendar heridas. Pensar que algún día acabará la guerra es como pensar que algún día acabará la enfermedad. Pero la guerra no acaba nunca.

La enfermedad es una forma de vida, coronel. La guerra es una forma de vida.

Cuando Makarov abandona el consultorio, Bronstein se queda un rato mirando por la ventana. Siempre le ha gustado mirar las nubes, adivinar las formas que toman según las van empujando su imaginación y el viento. De pequeña adivinaba en ellas veleros, repollos enormes, grandes águilas blancas; cuando empezó a estudiar medicina, leucocitos y tumores cancerosos; más tarde, multitudes en marcha, explosiones lejanas, caba-

llos en fuga, frescos de batalla casi abstractos. Ahora, entre las nubes de lluvia arremolinadas sobre Járkov, Bronstein intenta avizorar un pulmón desgarrado por la tuberculosis, pero sólo ve el humo de la historia desvaneciéndose en la tarde.

Hay algo obsceno al hacer la autopsia de una novela fallida, al enseñar las tripas sin la piel que habitualmente las recubre. El fragmento anterior es lo último que escribí de *Borrón* antes de arrojar definitivamente la toalla, en noviembre de 2016. No era la primera vez ni sería la última que abandonaba su escritura, aunque al fin estaba seguro de que no habría más tentativas. Pensé que el centenario de la revolución soviética me serviría de acicate, pero me equivocaba.

La primera vez que dejé aparcado el proyecto, en 1994, después de reunir veintitantos folios de notas, tenía buenos motivos para hacerlo. No había escrito más que unos cuantos relatos, no me sentía lo bastante hábil como para manejar tantos personajes, no dominaba aún la técnica del diálogo ni la de la estructura. Llevaba escribiendo cuentos desde que era un crío, pero sabía muy poco del arte de la novela y casi nada del tesón, la astucia, la polifonía, los pilares y las perspectivas que se requieren para levantar una. Había empezado y desechado suficientes manuscritos como para calibrar que aquel material me venía grande. En definitiva, no estaba preparado, no era más que un aprendiz de novelista.

También hubo cobardía, por qué no decirlo, el mismo impulso de retroceder ante una pared demasiado empina-

da cuando la humillación puede ser una salida más airosa que escapar con unos cuantos huesos rotos. Algunos años después, para ir cumpliendo la metáfora, publiqué mi primera novela, *Nanga Parbat*, ambientada en un ochomil de Pakistán, sin que me echara para atrás mi nula experiencia en montaña. Dije medio en broma que me había documentado mientras vivía en un cuarto piso sin ascensor. Algunos amigos alpinistas se empeñaron en remediar mi virginidad llevándome a La Pedriza, a Gredos y a otros lugares más o menos rocosos. No alcancé a percibir el lío en que me estaba metiendo —la vida imitando sutilmente a la ficción— hasta que mi amigo Paco Aguado me invitó a recorrer con él el Caminito del Rey, un sendero de pasarelas colgantes que atraviesan el impresionante desfiladero de los Gaitanes, en la sierra de Málaga. Levantado en 1905 para los trabajadores que tenían que construir la presa en el pantano del Chorro, poco a poco el tiempo lo fue resquebrajando hasta convertirlo en una auténtica ruleta rusa vertical, con tramos deteriorados, brechas rotas, hierros oscilantes y tablonces sueltos. Después de una serie de accidentes mortales, las autoridades decidieron clausurarlo rompiendo la pasarela de entrada, pero lo único que consiguieron fue atraer todavía más público. En aquel entonces, para acceder al Caminito había que cruzar una línea a treinta o cuarenta metros de altura sobre un muro vertical sin más apoyos que cinco o seis soportes de metal colgando como alcayatas sobre el abismo. Cuando miré hacia arriba y vi a los excursionistas abrazados a la pared, flotando sobre el vacío, me senté en la hierba y decidí que iba a quedarme allí, leyendo un libro. Paco, que en tiempos fue un escalador de élite, un pionero mundial

de la escalada libre, regresó y logró convencerme para que lo siguiera. Pensé en los titulares de prensa a la mañana siguiente: «Escritor muere espachurrado en una caída tras un penoso intento por emular su propio libro».

Reconozco que, entre la seguridad del arnés y las instrucciones de Paco, atravesar aquel muro vertical no fue demasiado difícil. Aprendí, además, una valiosa enseñanza sobre perspectivas, una lección de vértigo que conoce de sobra cualquier alpinista más o menos experimentado, pero que también es válida para ciertas situaciones de literatura y de la vida. Paco me dijo que un pasaje de montaña que desde fuera parece impracticable cambia completamente visto desde dentro. Yo lo pude comprobar al mirar abajo, hacia la muerte que aguardaba treinta o cuarenta metros al fondo, y ver que mis pies podían vadearla sin problemas. El gran escalador inglés Albert Mummery, que desapareció en una ruta imposible en el Nanga Parbat, lo advirtió más de cien años antes con una formulación radical e inolvidable: «Cuándo todo indica que por un lugar no se puede pasar, hay que pasar. Se trata precisamente de eso».

Ojalá lo hubiera sabido cuando, en espera de que soplaran vientos favorables, abandoné *Borrón* después de tomar un montón de notas, antes de meterme realmente en harina. Sentía una especie de lástima retrospectiva por el libro que podía haber sido, por las fuerzas o la ambición que me faltaron. En su momento le hablé de la historia y de mis problemas con ella a un tipo a quien acababa de conocer, Álvaro Muñoz Robledano, un poeta extraordinario que, con el tiempo, se convertiría en mi mejor amigo. Por aquel entonces ambos trabajábamos en una librería de la cadena

Crisol, en la calle Goya; yo no había publicado nada todavía y él únicamente un poemario, *Fotografía junto al pecio*. Poco después Álvaro me habló de un poema que estaba escribiendo, un largo poema sobre la disolución de Europa que, si no recuerdo mal, se iniciaba con la última frase de los diarios de Virginia Woolf («L. está podando los rododendros»), fechada el 24 de marzo de 1941, cuatro días antes de que encontrarán su cuerpo en el río Ouse con los bolsillos llenos de piedras. El poema iba a incluir también la matanza de los *lirniki*, una sección de la que sólo hemos podido rescatar dos versos:

Sé que hay pasillos que no puedo ver
y al fondo un fuego que no conozco.

Álvaro tampoco terminó nunca aquel poema. No es fácil calibrar cuándo ha llegado el momento de sentarse y ponerse manos a la obra, al menos para mí nunca lo ha sido. Tal vez ese trabajo de esperar, de retener durante meses o años el impulso de sentarse a escribir —igual que el cazador que aguanta la tensión de apretar el gatillo— sea aún más duro que el momento de lanzarse contra el muro de la página en blanco. Reinhold Messner se retiró dos veces de su intento de escalada en solitario al Nanga Parbat —la primera ascensión en solitario a un ochomil de la historia—, una de ellas en medio de un ataque de pánico. Sabato tiene un consejo aterrador, uno de los mejores que he leído sobre el oficio: «No empieces a escribir hasta que no sientas que podés volverte loco».

A lo largo de las dos décadas siguientes fui publicando una docena de libros de diversos géneros —policíaco,

aventuras, viajes—, uno de ellos una continuación espuria de una epopeya homérica, una novela considerablemente difícil y compleja cuya escritura, entre aplazamientos y reanudaciones, me llevó más de diez años. Entre uno y otro libro el fantasma de *Borrón* se me seguía apareciendo, como si los pobres ciegos asesinados reclamaran su derecho a existir desde el limbo de los no nacidos. Pero yo tampoco podía ver el pasillo donde se agolpaban ni sabía nada del fuego que los esperaba al fondo.

Cuando fantaseaba con la idea de retomar la novela, siempre me tropezaba, aparte de otras dificultades, con un importante problema logístico: los detalles sobre la matanza de los *lirniki*. ¿Cuántos acudieron al congreso? ¿Doscientos, trescientos, mil, dos mil? Los habían fusilado en Járkov, pero ¿dónde exactamente? ¿A campo abierto? ¿Contra un muro de las afueras? ¿En el patio de un cuartel, cerca del teatro donde se celebró el congreso? Casi desde el principio decidí que no iba a narrar la matanza directamente sino rodearla mediante una elipsis, contar el antes y el después, acceder a ella a través de los recuerdos del único superviviente, Mijaíl, el niño que guiaba al bardo Roman Kulyk, el que despertaba al lado del cuerpo tibio y ensangrentado de su maestro, entre una horda de cadáveres. Ya vería luego cómo conseguía hacerle escapar. De momento, no me parecía demasiado inverosímil que el crío saliera intacto de un fusilamiento masivo: pensaba en la confusión, el pánico de las víctimas, el tableteo de las ametralladoras, los gritos, pero también en el empacho de sangre, el reiterado guiñol de la muerte, la fatiga de arrastrar los cuerpos y enterrarlos. No era descabellado pensar que, al igual que antes de una batalla, los soldados se animaran

con un trago de vodka; tampoco lo era que, a medida que avanzaba la tarea, entre los cuerpos derribados y las humaredas de pólvora, las botellas fuesen cayendo una tras otra. Cuando me documentaba para escribir *Todos los buenos soldados*, ambientada en la guerra de Sidi Ifni, descubrí en la autobiografía de Miguel Gila un episodio prácticamente idéntico donde el cómico relata cómo él y un compañero habían sobrevivido a un fusilamiento en plena guerra civil gracias a que los moros que formaban el pelotón estaban muy borrachos.

Eso era: ebrios de vodka y de sangre, los verdugos suben a los camiones y dejan montones de muertos tendidos a la intemperie, bajo la llovizna. Esa misma noche tendrán que regresar para deshacerse de los cuerpos, cavar zanjas, quemar restos. La lluvia espabila al pequeño Mijaíl, que se había refugiado entre los brazos de su maestro y cuyo cuerpo abraza por última vez antes de ponerse en pie. Contempla aquel escenario apocalíptico, los cadáveres hacinados unos sobre otros, ancianos encogidos como si hubieran regresado al feto, hombres bocarriba buscando algo que agarrar, jóvenes como él, gritando con la boca abierta, niños como él, que abre la boca en un interminable grito mudo. Nunca olvidará —¿cómo podría olvidarlo?— a un muchacho de su edad recostado contra una pila de muertos, una erección terminal asomando de los pantalones bajados, masturbándose frenéticamente mientras la sangre va empapando los agujeros del pecho.

Mijaíl echa a andar por los senderos embarrados, mojándose lentamente, entre vacas esculpidas bajo el aguacero que lo contemplan con tranquila estupefacción y perros que lo siguen un trecho hasta que adivinan que no tie-

ne nada que darles. Horas después, la doctora Bronstein descubre a un niño vagando solo por las calles de Járkov, empapado de arriba abajo. Se acerca, ve las manchas de sangre en los pantalones, la boca abierta en una mueca interminable. Lo lleva al hospital, le quita las ropas y comprueba que no tiene una sola herida. Le pregunta qué le ha ocurrido, quién es, cómo se llama, pero Mijaíl sigue sin hablar: simplemente se queda con la mirada perdida, tendida hacia ninguna parte. Cuando por fin responde, días después, en su pequeño piso muy cerca del hospital, Bronstein no puede creerlo. En la ciudad corren rumores sobre la masacre, pero ella no puede ni quiere darles crédito. El coronel Makarov jamás lo hubiera permitido: un militar de carrera que desertó del ejército del zar por negarse a fusilar a otros desertores no podía haber ordenado la ejecución de una muchedumbre de ciegos indefensos. ¿O quizá sí? Después recuerda que están en tiempo de paz y que el mando del coronel está supeditado al poder civil. ¿Cómo se llamaba aquel comisario que acababa de llegar a Járkov? ¿Bittinsky?

Había visto a Bittinsky unos días atrás, cuando el comisario visitó el hospital con dos de sus subordinados. Un hombre pequeño, flaco como un pajarito, con las mejillas hundidas y los ojos huidizos, que le entregó un manojo de dedos al estrecharle la mano. Bronstein se confundió entre el rebaño de batas blancas que le iba enseñando el hospital y oyó retazos de un diálogo entre el comisario y sus ayudantes. Uno de ellos —Provulok, un burócrata plañidero que tiempo atrás había intentado cortejarla— se quejaba de los gastos que iba a ocasionar el congreso entre manutención y alojamiento. No entendía por qué

razón tenían que acoger a todos esos viejos ciegos, y Bittinsky le explicó que no podían permitir que siguieran cantando canciones religiosas, himnos a los zares y a los príncipes del pasado. Puesto que eran la vanguardia del folklore ucraniano era necesario darles instrucciones, enseñarles otro repertorio con el fin de que el pueblo aprendiera los nombres de los nuevos héroes. Pero eso —saltó el otro ayudante— podía llevar mucho tiempo. Sí, sí —Bittinsky asintió—, era cierto. Mucho tiempo y mucho dinero. Enseñar a los ciegos era un engorro, muchos de ellos ni siquiera sabían hablar ruso. A veces, dijo, no hay más remedio que amputar, ante el riesgo de que una infección se extienda.

Quizá había oído mal o había entendido mal, quizá la metáfora de la amputación —al lado de los bisturís, las camillas, las gasas ensangrentadas— se refería a otra cosa. Pero Mijaíl, al que había escondido en su casa, le contó que los ciegos y sus pequeños guías habían sido fusilados por tandas; que los encerraron en una granja abandonada y se los iban llevando de diez en diez; que algunos intentaban hablar aunque, entre las descargas, no se oían más que alaridos, aullidos y lamentos; que habían tardado horas en matarlos a todos; que Roman, su maestro, estaba cantando cuando uno de los soldados le dio un culatazo en la boca y pisoteó el laúd, que gimió al quebrarse bajo la bota con un acorde desangelado; que él se quedó mucho rato mirando el instrumento roto como si fuese el caparazón de un insecto.

Varios años después escribí una escena similar hacia el final de mi novela homérica, *El mar en ruinas*, durante la matanza de los pobres bardos ciegos en la sala de banque-

tes del palacio de Odiseo. Hay milenios de distancia entre los aedos griegos y los *kobzari* ucranianos, pero los unen varias cosas: la ceguera, el oficio de músico ambulante, el destino de morir a hierro y fuego. Los hermanaba la gran sombra de Homero, el poeta épico al que la tradición pinta privado de la vista, como si el oído bastara para abarcar el mundo. La tradición también cuenta que Demócrito de Abdera, el filósofo de la risa cuya obra detestaba Platón, se encerraba en un sepulcro para que la realidad exterior no lo distrajera y al final de su vida, como esa oscuridad no le parecía bastante, se arrancó él mismo los ojos. Milton, el autor de *El paraíso perdido*, asegura que sacrificó su vista en defensa de la libertad, escribiendo tratados sobre el divorcio y libelos a favor de la república y del regicidio en los que defendía el ajusticiamiento del rey Carlos I, aunque resulta más plausible que la perdiese a causa de un glaucoma. En el progresivo deterioro visual de Joyce, que lo dejó prácticamente ciego al final de su vida, intervinieron diversos factores, entre ellos la iritis, el glaucoma, la sífilis y la hipermetropía. Borges, que sufría de miopía degenerativa y padeció desprendimientos de retina, explicó que la ceguera no es un hábitat de oscuridad sino un mundo de neblina vagamente luminosa, y añadió que para él supuso un don que le abrió el conocimiento de diversos idiomas. El primer párrafo de *Borrón*, mi novela abortada, se abre con una referencia a la ceguera:

Hay muchas formas de ver el mundo, pero también hay muchas formas de no verlo. Entre una visión perfecta y la ceguera total se extiende toda una gradación de penumbra que va desde la neblina dulce y ligeramente acuática de la miopía al embudo remoto de la

visión de túnel, de las manchas borrosas y las moscas tintineando en un rincón del párpado al súbito telón del desprendimiento de retina. Roman Kulyk —cantor de la revolución, juglar errante— solía decir que el problema no era la gente que no ve, sino la que no quiere ver. Eso sí que no tiene remedio, canturreaba, pellizcando las cuerdas de su bandura. ¿El qué, Roman? Los invidentes por vocación, los que se han sacado los ojos a propósito, los ricos, los aristócratas, los lacayos, los siervos, los que cierran sus ojos ante la miseria del mundo.

Una arraigada creencia popular, que en los últimos tiempos parece corroborada por ciertos experimentos científicos, establece una correspondencia entre la pérdida de visión y el aumento de la capacidad auditiva —no necesariamente del talento musical. Antonio de Cabezón y Joaquín Rodrigo en la música clásica; *Blind Lemon* Jefferson y *Blind Willie* Johnson en el *blues*; Art Tatum, Roland Kirk y Tete Montoliu en el *jazz*; Ray Charles y Stevie Wonder en el *soul*; todos ellos fueron grandes músicos que nacieron ciegos o que perdieron la vista cuando eran niños. En cambio, dos grandes compositores del barroco, Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Händel, contemporáneos ambos, sufrieron diversos problemas en la vista y acabaron cayendo al final de su vida en manos del mismo cirujano, John Taylor, un charlatán sin escrúpulos que presumía de haber operado a príncipes y papas. *Qui dat videre, dat vivere* (quien da vista, da vida), era el lema que llevaba escrito en su carroza decorada con vistosos dibujos de ojos humanos. En 1750 Taylor operó de cataratas a Bach y lo dejó ciego; se cree que el compositor murió de resultas de alguna infección relacionada con la cirugía

poco después. Años más tarde, Händel corrió una suerte parecida. En el breve período en que ambos permanecieron inmersos en la ceguera, no parece que se incrementara exponencialmente su catálogo de obras maestras.

Sin embargo, de algún modo persistía esa creencia en la afinidad entre tinieblas y música; quizá por eso, hasta bien entrado el siglo xx se mantuvo la bárbara costumbre de cegar a los pájaros que participaban en concursos de canto. Se decía que las aves, al perder la vista, se resignaban a permanecer tranquilas en sus jaulas y cantaban mejor. Seguramente, lo que a aquellos imbéciles les parecían trinos deliciosos eran chillidos de terror y desesperación. Hoy día esta atrocidad ya no se practica, aunque de vez en cuando la Guardia Civil detiene a cazadores furtivos que capturan gorriones, los ciegan con alfileres y los usan como reclamo para atraer a otros pájaros. Cuando supe que antaño la mutilación se llevaba a cabo con un alambre al rojo que se iba acercando a los ojos del animalito sin llegar a tocarlo, recordé aquel pasaje de Miguel Strogoff en el que el malvado Feofar Kan lee al azar una sentencia del Corán («¡Mira con los ojos bien abiertos, mira!») y entonces el verdugo ciega al correo del zar pasándole ante los ojos un sable al rojo vivo. Lo leí de niño y todavía recuerdo la emoción del milagro final, cuando Verne hace que Strogoff recobre la vista gracias a las lágrimas derramadas al ver a su madre por última vez, antes de que el sable descienda. Pero ese recurso no valía para devolver la visión a los pobres jilgueros, canarios y ruiseñores a los que dejaron ciegos sólo para satisfacer los oídos de un necio.

Los psicólogos tienen un término para el niño que recibe el nombre de un hermano muerto. Lo llaman «hijo de reemplazo», y el sintagma alude al vacío creado por la muerte prematura de un hijo —con unos pocos años o meses o al poco de nacer— y al anhelo de los padres por llenar ese vacío mediante otro hijo. Dicen que ponerle el mismo nombre al recién nacido es una especie de ritual que intenta anular el trauma de la pérdida, cancelar el luto, empalmar los dos nacimientos en uno solo, como si el tiempo no hubiera transcurrido.

Hay registrados varios casos de artistas famosos que repiten este esquema. A Van Gogh, su padre, pastor protestante, lo llevaba cada mañana a la iglesia y, antes de entrar, le enseñaba la tumba de un hermano muerto un año antes de nacer él que llevaba su mismo nombre: Vincent Willem. Beethoven sospechaba, por un error en la fecha del certificado de bautismo, que era hijo ilegítimo y que había nacido para sustituir a un hermano mayor muerto nada más nacer: Ludwig Maria. Esta obsesión le inspiró una de sus primeras canciones, *An einen Säugling* («A un bebé»), cuyo primer verso dice: «Todavía no sabes de quién eres hijo». En su estrafalaria y apasionante autobiografía, *La vida secreta de Salvador Dalí*, el pintor

catalán relata cómo de niño se había sentido una copia de un hermano mayor muerto poco antes de cumplir dos años y al que sus padres habían bautizado también con el nombre de Salvador (Salvador Galo, para ser más exactos, lo cual ha alimentado jugosas hipótesis sobre su posterior matrimonio con Gala).

En mi opinión, el ejemplo más impresionante es el de Philip K. Dick, quien pasó toda su existencia imantado al recuerdo de una hermana melliza, Jane Charlotte Dick, que murió de desnutrición a las pocas semanas del parto. Su padre la enterró en el cementerio de Fort Morgan, Colorado, y al lado dejó un hueco para su otro hijo. Así, Dick supo toda su vida que lo aguardaba una lápida donde estaban escritos su nombre, su fecha de nacimiento, un guion y, debajo, un espacio en blanco para rellenar en el momento en que decidiera estrenarla. El diminuto cadáver bajo tierra y la atracción gravitatoria de la tumba explican muchas anomalías de su comportamiento y buena parte de las extraordinarias visiones de su obra, desde el mundo en descomposición visto a través de los ojos de un niño autista en *Tiempo de Marte* hasta el escalofriante moratorio entre la vida y la muerte en *Ubik*.

Según los psicólogos, puede ocurrir que el recién llegado, al crecer rodeado de recuerdos, fotografías y juguetes fósiles, termine por sentirse un impostor, una versión, una segunda edición del hermano muerto. En mi caso, no hubo ninguna tumba, ni juguetes, ni fotos, nada, ni el menor rastro de mi predecesor hasta que encontré su inscripción en el libro de familia. Mis padres nunca hablaban de él, y me llamaron como él por la costumbre de bautizar al primer hijo con el nombre del padre (David también es

el nombre de mi padre y yo tenía que continuar la tradición). Aun así, la sensación de sentirse un desplazado, un desterrado, me ha acompañado toda la vida, en casa, en el colegio, en el barrio. Desde pequeño aborrecía el fútbol; durante la adolescencia me encerraba a leer en casa en lugar de jugar en la calle; escuchaba música clásica en lugar de *pop*, rumba o *heavy metal*, que eran las opciones naturales para un chico de San Blas; Nietzsche, Cortázar y Sibelius se convirtieron en consignas de sedición, mucho más revolucionarias que una simple canción *rock* o que unos Levi's. La verdad, tampoco me parecen decisiones muy originales.

Ignoro hasta qué punto la estela de vacío dejada por mi hermano marcó mi destino. El sentimiento de ser un bicho raro, un disidente del núcleo familiar, un exiliado de barrio, es una experiencia que años después he encontrado repetida, en mayor o menor medida, entre amigos de cualquier extracción social, de cualquier género y cualquier opción sexual. He oído la misma cantinela muchas veces («Este chico es raro»), y no sólo aplicada a artistas, novelistas, músicos y poetas. Una vez, un amigo gay me preguntó si estaba seguro de si no me iban los hombres sólo porque en aquella época me apasionaba la ópera, en especial Wagner. Recuerdo un atardecer en una playa de Motril, solo, leyendo un libro de poemas de Vicente Aleixandre, un símbolo de adolescencia triste y perfecto. Y una noche, en Almuñécar, le pedí a mi padre las llaves de su coche para oír una cinta que acababa de comprar, cuando apareció mi primo con un amigo suyo y me preguntó con sincera perplejidad cómo podía gustarme aquella música. Era la *Serenata para cuerdas* de Chaiko-