MARÍA FOLGUERA

LA PRISA Y LA ESPERA





Un año de creación

SIRUELA BIBLIOTECA DE ENSAYO

María Folguera

LA PRISA Y LA ESPERA

Un año de creación

Siruela

Biblioteca de Ensayo 159 (Serie Mayor)

Edición en formato digital: marzo de 2026

En cubierta: caracol © Channarong Pherngjand /
Shutterstock y liebre © Arthur Balitskii / Shutterstock
© María Folguera de la Cámara, 2025
Autora representada por The Ella Sher Literary Agency
© Ediciones Siruela, S. A., 2026

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

Ediciones Siruela, S. A.
c/ Almagro 25, ppal. dcha.
www.siruela.com

ISBN: 979-13-88032-59-2

Conversión a formato digital: María Belloso

Índice

Enero: un prólogo

PRIMERA PARTE: Todos los grandes lienzos de Velázquez hablan de mí

Se abre el telón
Una descripción de *Las hilanderas*
La araña que picó a una diosa
Un aposento impropio
El prestigio
Díptico del tiempo y el espacio (de la creación)
La copia de la copia
Fina estampa
Tienes algo en el pelo
Portadoras de pétalos de rosas

SEGUNDA PARTE: Piedrecitas blancas

Un murciélago
Piedrecitas blancas
Fantasía e imaginación: tarta de fresa y huesito de pollo
Una receta infalible
Dejar a la hija

TERCERA PARTE: Coser la sombra con jabón

Nota al pie
Coser la sombra con jabón
Pata de cabra

Enero otra vez: un epílogo

Para Carmen, compañera de cuentos

Cita

«Pero la mañana alcanzó a Shahrazad, que calló para no abusar del permiso que se le había concedido.

—¡Qué historia más extraña! —dijo su hermana.

—Si el rey me permite vivir una noche más —dijo ella—, os contaré el resto de la historia, que es más extraña aún.

El rey decidió que le perdonaría la vida para que acabase su historia y que ya la ejecutaría al día siguiente.

Cuando cayó la noche, su hermana dijo:

—Si aún no tienes sueño, cuéntanos una de tus historias para entretenernos durante la vigilia.

Y Shahrazad accedió».

ANÓNIMO, *Las mil y una noches*[1]

[1] Anónimo, *Las mil y una noches*, trad. de Alfonso García Fernández de la versión inglesa de Yasmine Seale, Akal, Madrid, 2022.

Enero: un prólogo

Escribo en un tiempo de impaciencia.

Tenía un plan y no se ha cumplido. Un libro —inédito, anterior a este—, un proyecto —que se canceló—, o un deseo extraviado. Mientras tanto he conseguido otras cosas, pero, a diferencia de los propósitos truncados, no me empujaron a escribir lo que está entre tus manos: un libro sobre la prisa y la espera.

Iniciar un proceso de escritura significa aprender a aceptar que el tiempo se burla; que no se dejará controlar. Cada mañana me siento ante mi mesa y le tiendo la mano: podríamos aliarnos para ordenar el oficio de la escritura. Imaginar plazos —un periodo de investigación y después el texto—, buscar vías de financiación; pensar del modo más eficiente. Estoy preparada; tengo una panoplia de agendas, calendarios y libretas con notas. Propongo un truco para no perderme en el bosque: llevaré la cuenta de las cosas. Crearé una expectativa, me dedicaré a un proyecto tantos meses, y se publicará el año siguiente.

Pero la obra de arte sabe que me va a tocar esperar más de lo que yo creía. No esperaba esperar tanto, tendré que aguardar todavía un poco más. El tiempo ha salido corriendo y no sé hacia dónde. Ya no está sobre mi mesa.

«Un hijo es una pregunta que se le hace al destino», dice Strindberg en *El pelícano*.[2] Una obra de arte, también. No obstante, más que una pregunta, diría que lo que hace la obra de arte es replicar al destino, alargar la conversación. Lo curioso es que la respuesta no va a llegar aún. ¿Cuánto tiempo puede vibrar un signo de interrogación?

Terminas una novela, la envías, te aseguran que en breve te dirán algo. Transcurren los meses. Mientras tanto, continúas revisando tu

novela, leyendo sobre el tema en el que has trabajado; ahondas en la obra que has preparado. Revisas una frase, un párrafo. Quitas una coma, añades puntos suspensivos. La respuesta todavía no llega.

O le propones a una productora un texto teatral. El responsable de producción muestra interés, pero advierte que solo se embarcarán si una actriz conocida y prestigiosa acepta ser la protagonista. Hay una actriz conocida y prestigiosa que está interesada. Pero antes de confirmar nada quiere saber más del proyecto. Concertáis una cita para que todas las partes se conozcan. La cita se aplaza una y otra vez, durante meses. Mientras tanto, el texto debe estar listo para cautivar a todo el mundo en ese café de prueba que tarda en llegar.

O te presentas a una convocatoria de becas. Redactas la solicitud. Te entusiasmas con tu idea. Acaricias el cronograma, relames la bibliografía: qué bello sería hacer este trabajo en buenas condiciones. Te ilusionas. Algunos meses después publican la selección: eres la cuarta suplente; si cuatro de los elegidos renunciasen, entonces tú entrarías. En la mañana de la noticia tu mente se apresura a buscar una salida: bueno, lo haré así o asá, me las apañaré; o, por el contrario: me volveré a presentar el año que viene; ahora voy a guardar esta idea entusiasmada, como en un congelador, y la vuelvo a sacar dentro de doce meses. Esta imagen te hace pensar en el truco para congelar la verdura en su punto de frescura: pones agua a hervir, cortas las judías en trocitos, cuando el agua bulle los viertes y les das «un susto» —los escaldas—, se ponen de color verde intenso y entonces los repescas, les pasas un chorro de agua fría y los guardas en una bolsa. Al congelador. ¿Cuál sería el equivalente en el mundo de la inspiración? ¿Cómo trocear una idea y escaldarla a tiempo para que se mantenga fresca a pesar del aplazamiento? Un documento Word como un *tupperware*. Ojalá no la pierda: se descongelará la idea y todavía sabrá cruda si la muerdes; todavía le queda mucho proceso antes de estar lista para servir, un poco correosa quizá, pero aún nutritiva. Cocinera que

salvaguarda las ideas no reclamadas por los demás. Nada se tira, todo se aprovechará más tarde. «Confía», dicen los vídeos y libros de autoayuda. No te queda más remedio.

El tiempo de la creación se intenta medir con herramientas y cálculos —documentos, calendarios, previsiones, convocatorias—, pero luego llega otro tipo de tiempo y se complace en enredar, confundir y reorganizar las marcas. Todavía no, aún no; espera; y de repente: ¿Podría ser el mes que viene? ¿Podría ser para esta semana? El corazón arrítmico intenta decir que sí a todo, a la espera y a la aceleración. Podríamos hablar de las demandas del mercado o ponernos místicas e imaginar a las musas, diosas griegas de la creación. Tanto el mercado como las musas se comportan como un gato caprichoso: dan por supuestos los servicios de la escribana para sacar adelante el artículo, la obra de teatro, la novela. «Ahora no quiero esta idea —bostezan las musas desde el monte Pieria y echa el mercado su cierre metálico—, pero no la tires todavía».

Desde que dejé mi trabajo de oficina, donde la vida se medía en meses y donde se podía ejercer cierto control sobre el calendario, he tenido que negociar cada mañana con el tiempo. Estoy a punto de finalizar mi primer año de dedicación exclusiva a la escritura. Hasta ahora mi sustento principal durante catorce años estuvo en la labor para un teatro madrileño público, con factura mensual, agosto incluido; puntualmente compaginaba este trabajo con mis proyectos artísticos. Recuerdo la sensación de aquel primer enero de vida nueva. Me sentaba y planificaba, elaboraba propuestas de proyectos, quería ser estratégica y tocar todas las puertas posibles. Y a continuación me quedaba un poco sorprendida al ver que nadie tenía ninguna prisa por contestar. Era una sensación injustificable, porque, evidentemente, yo sabía que el mundo exterior no había cambiado desde el 1 de enero, y nadie iba a correr por un *e-mail*

acerca de un taller o de un artículo. Era mi bombeo químico interior el que necesitaba una reafirmación urgente, y el que se desesperaba por no conseguirla. Síndrome de abstinencia: durante muchos años había sido yo quien dispensaba las respuestas desde mi oficina del teatro. Desde esa posición, por supuesto, también había tenido que esperar respuestas y resignarme y someterme a plazos ajenos de aprobación o de viabilidad —dirigir un teatro público es coordinarse con todo el equipo y adaptarse también a los esquemas administrativos y políticos de turno—. Pero, en cualquier caso, sí tenía una mayor capacidad de ejecución sobre algunas cosas. Y ahora había renunciado a ella. Por muy consciente que fuera de la decisión que había tomado, existía un hábito que ahora mi cerebro añoraba.

Como responsable de programación, era yo la que decía: «Hasta dentro de un par de meses no podré confirmarte nada», y los artistas me contestaban muy educados y pacientes. No es que la situación haya dado un giro radical: en esa misma época a menudo también era yo la artista aspirante, fuera de la oficina, con otros proyectos para otras instituciones o productoras, y también contestaba educada y paciente a todos los que me emplazaban. Pero en enero de 2024 había elegido desarraigarme de la institución donde trabajé tantos años, y entre las manos solo tenía una posición: la del artista, la de llamar a puertas, educada y paciente. Disponible para un asalto en cualquier momento. Alerta y a la vez serena.

En enero las mañanas fueron larguísimas. A las doce ya había hecho todo lo que me proponía y me asombraba notar cómo las cosas se demoraban o directamente quedaban en suspenso. Llevaba más de una década compaginando múltiples tareas y facetas, y precisamente había llegado a esta renuncia por cansancio. Los cuarenta años que estaba a punto de cumplir me avisaban en forma de irritabilidad creciente. Todo apuntaba a que había que bajar el

nivel de hiperactividad y bilocación constantes.

En febrero, el transcurso lento y silencioso de las semanas fue la evidencia de que yo no tenía una varita mágica para provocar reacciones ni disparar mi carrera como escritora *freelance* así, por las buenas. De hecho, repasemos esta última frase: «varita mágica», «disparar mi carrera»; todos ellos, términos alucinatorios de alguien que, en efecto, está bajo un síndrome de abstinencia y suda la fiebre de un cuento de terror. Zapatillas rojas para que la *freelance* baile frenéticamente hasta caer rendida: ¿eso deseaba?

Así que me tranquilicé y acepté hacer algo ridículo: un viaje que siempre había dicho que no haría porque me parecía una tontería, pero en el que pensaba a menudo. Fui a la casa de Emily, Charlotte y Anne Brontë en Haworth, en el norte de Inglaterra.

Siempre he tenido problemas con el ocio, o para perder el tiempo en general. Me he dedicado a trabajar, escribir, ensayar, investigar sobre temas que me interesan y pasar tiempo con mi familia y amigos. Cuidar, cultivar, arreglar, sostener…; ese tipo de cosas. Nunca me he ido por ahí a zascandilear. Nunca me he drogado. Nunca he amanecido en la playa. Nunca he viajado sola, aunque siempre había soñado con ello. Hasta este año, hacía muchísimos años, décadas, que no viajaba con amigas. Incluso antes, cuando no tenía pareja ni hija, rechazaba los viajes de vagabundeo. No me atraía la posibilidad de viajar con Interrail ni frivolidades similares. Sentía mucho rechazo a ser turista; prefería ser de esas que hacen un poquito de turismo en el rato libre que el viaje por trabajo permite. Sin embargo, mientras tanto no dejaba de fantasear con irme yo sola alguna vez y estar en un hotel en silencio. Y, cada vez que me permitía un rápido bosquejo de un viaje de fantasía —«¿Te imaginas, Japón? ¿Te imaginas, la isla de Pascua? ¿Te imaginas recorrer el muro de Adriano, Gran Bretaña de costa a costa?»—, descartaba enseguida la parroquia de las Brontë. Una casa-museo de escritor, afirmaba entonces, es romería de fetichismo. A pesar de

admirarlas con toda mi pasión y mi memoria desde que leí *Cumbres borrascosas* en la primera adolescencia, ¿qué me importaba a mí la mesa donde hubieran escrito o la vista desde su habitación? Nada nada; era una estupidez. Pero justo al inicio de este año leí *Infernales*, la biografía de Laura Ramos de las tres escritoras y de su hermano Branwell, que fue el que más publicó en vida y el más ignorado como autor, habitualmente relegado a estereotipo de mediocridad desastrosa, y dejé de darle vueltas. Iría allí. Perdería el tiempo.

No voy a desgranar todos los detalles del viaje, solo algunos: de camino al páramo donde Emily Brontë paseaba con su fiero *bullmastiff* Keeper, comí un hojaldre de cordero y guisantes en una bolsa de papel. El viento helado hurgaba en mis oídos; tenía la sensación de dirigirme hacia el fin del mundo, sola entre charcos y rocas. Un cartel de madera señalaba los kilómetros que quedaban para llegar a Top Withens, la granja en ruinas cuyo paisaje inspiró la ubicación de *Cumbres borrascosas*. Luego cené una coliflor asada junto al fuego, en un precioso restaurante de techo bajo y vigas de madera, mientras leía *La inquilina de Wildfell Hall*, de Anne Brontë. Había merecido la pena el peregrinaje a la tundra del ficticio Heathcliff, el niño esclavizado que hace suya una tierra en nombre del resentimiento.

Meses después aún existen las mañanas sin un solo *e-mail* ni una llamada. Me han parecido una vergüenza, como si alguien hubiera escrito un insulto en la fachada de mi casa y todo el mundo lo supiera y evitara relacionarse conmigo. Si los demás no me reclaman nada es porque, quizá, no quieren nada de mí. Por supuesto, cuando pienso esto estoy ignorando descaradamente los cincuenta asuntos que sí están en marcha, con su agenda, sus plazos, su toma y daca; es solo que hoy no hay nada urgente y por eso nadie contacta conmigo. En vez de celebrarlo, en vez de constatar lo quisquillosa que soy llevando al día mis cositas, cumplidora y responsable,

sospecho. Qué lento baja el mono del frenesí.

Vamos a darle unos meses más de espera a la novela. La enviamos a un concurso: mi agente dice «la congelamos hasta diciembre, cuando se sabrán los finalistas». Me imagino un *tupperware* de cristal con una hoguera dentro. Llamas rojo y oro escarchadas, carámbanos bajo la tapa de plástico capaces de hacer hibernar la vida hasta un momento más propicio. Cuando llegue diciembre, pase lo que pase con el concurso —ya sea porque queda finalista, o porque lo descartan—, en cualquier caso, habrá novedades, una nueva fase de la vida de ese manuscrito. En ese momento, sacamos de nuevo el *tupperware* y lo destapamos. El hielo mana lágrimas y deja un charquito alrededor. El fuego estaba dentro; estira suavemente sus brazos amarillos, se despereza y pronto alza sus llamas como si siempre hubiera estado vivo. Un fuego capaz de soportar los rechazos, la pereza, la acumulación, la tardanza, el desinterés y la saturación del mercado. Un fuego convencido de que en cualquier momento llegará un corro de gente dispuesta a danzar en torno a él.

La obra de teatro ha salido adelante. El café de prueba prosperó gracias a que yo, la dramaturga, decidí, por mi cuenta y riesgo, escribir la obra de teatro y llevar los folios impresos a esa primera y codiciada reunión. Leímos la primera escena y la magnífica actriz quedó convencida. Entonces comenzaron las negociaciones de todas las partes, se armó un equipo y un plan, y la fecha de estreno se barajó y anunció y volvió a modificarse unas cuantas veces, como luciérnagas por el calendario, o como figuras de un ajedrez. Los meses transcurrieron entre llamadas y dudas y con la vaga inquietud de que los preparativos pudieran truncarse. Aun así, ocurrió: llegó el primer día de ensayos.

Esta vez el tiempo había pasado a mi lado y reaccioné para asirlo por los pelos y atrapar la oportunidad. Como reza el dicho, la ocasión la pintan calva. Para terminar de entender el refrán, habría

que añadir que, además de pintarla con una calva en el centro del cráneo, a la ocasión, o a la oportunidad, se la representaba con un mechón en la sien. Esta faceta del tiempo se llamaba *kairós* en la antigua Grecia (concepto derivado del dios homónimo Kairós) —en este libro vamos a hablar mucho de la antigua Grecia porque es un baúl de disfraces que está muy a mano—. Kairós siempre pasa corriendo; si dudas, te dejará atrás y, cuando te gires para intentar agarrarlo, no podrás, porque tus dedos resbalarán sobre su calva diáfana.

Los artistas tienen mucho miedo de perder a Kairós. Cuelgan atrapasueños del marco de la ventana para retenerlo; intentan afinar silbatos que suenen como señuelo, a ver si Kairós se acerca y ofrece una actividad bien remunerada y considerada. Es extraño eso de agarrar a un calvo melenudo que pasa a tu lado como metodología laboral habitual, pero el gremio entero comprende que no queda más remedio. Mi psicóloga dice que los demás oficios también dependen de Kairós y la capacidad de reacción ante él, pero para ellos existe una mayor tradición de autoengaño en forma de aparentes certezas (resguardarse en un contrato, esperar un suministro mensual, creer que sabes cómo va a ser el año que viene…).

Cronos, otra forma del tiempo para los antiguos griegos, es un viejo barbudo con herramientas a mano para medirse a sí mismo: clepsidras, relojes de arena, calendarios, agendas… Es el tiempo mensurable, o que al menos pretende serlo. Los artistas a veces intentamos entendernos con Cronos y ordenamos los proyectos en meses; sabemos que luego habrá que rehacer casi toda la propuesta, pues la mayoría de las previsiones no se cumplirán. Pero la fecha del estreno-luciérnaga tiene que posarse en algún momento y quedarse quieta. Cronos a veces nos promete: «El año que viene también trabajarás en esto. Mira, ya tenéis un bolo para febrero».

En cuanto a la convocatoria de residencias literarias, quedé cuarta

suplente en el listado y, por supuesto, cuatro personas por delante de mí en la lista no renunciaron para dejar libre un hueco. Llegó el otoño y supe que a pesar de todo iba a escribir el ensayo. En vez de teclearlo sobre una mesa desconocida en una habitación de una residencia de estudiantes donde me habría alojado durante quince días, con una inyección vigorizante de euros en la cuenta y el mar Mediterráneo cerca para pasear y despejarme entre capítulo y capítulo, iba a sacarlo adelante en la mesa de siempre, el revoltijo casero donde anido. Sin expectativa concreta, ni de publicación ni de retribución. En la mesa, una calculadora rota, una agenda, pósits de colores arrugados como los envoltorios de unos bombones que se han comido con ansia, un diccionario etimológico, tarjetas de metro, libretas, Ovidio, un libro sobre Velázquez sacado de la biblioteca, un kit dental en una cajita que hurté de un hotel, un *pen drive*, típex, una acuarela de una playa de Cefalonia, un higo rojo de cerámica y un vinilo en cuya carátula aparecen las gemelas Pili y Mili. En la pared, pegadas con cinta adhesiva, fichas de cartulina con los respectivos nombres de los capítulos de este libro; y un tendedero plegado, y un radiador roto. Kairós ha pasado de largo pero susurra: «Tendrás que hacerlo igualmente». Cronos bosteza a mi lado y dice: «Entonces, ¿crees que para diciembre habrás escrito las tres partes?».

[2] August Strindberg, *Sonata de los espectros. El pelícano*, trad. de Francisco J. Uriz, Alianza, Madrid, 2017.

PRIMERA PARTE

Todos los grandes lienzos de Velázquez hablan de mí

Se abre el telón

Un día, en el Museo del Prado, me detuve frente a *Las hilanderas*. Vi ese trasiego de tijeras, trapos, cestos, hilos, pulseras, manos que se relevan, lana hecha trizas, tapiz con espectadoras al fondo. Pensé que Velázquez, como yo, también se había impacientado ante la ardua y a veces lenta transformación de la materia en obra de arte final, pero que seguramente después de resignarse había decidido prestar toda su atención a esta cuestión del proceso de creación y condensarla en un cuadro. Del gato destructor en el suelo del taller a la dama que opina en su pulcra visita a la exposición. De igual modo, una novela empieza como un grumo en un documento Word y tiempo después, quizá muchos años después —estoy segura de que así le sucederá a mi novela, que ahora duerme un sueño congelado—, vive en un club de lectura ante una desconocida que dice: «Pues no me ha convencido mucho». Y vuelta a empezar: el creador artesano retorna al taller y camina de nuevo hacia esa forma que aspira a ser compartida, que solo considerará acabada si logra llevarla ante una espectadora. Del gato a la dama. Del vellón al telón. Del documento en blanco al librito cosido en la mesa de una librería.

Se ha dicho a menudo que *Las hilanderas* es una alegoría de la pintura. Un cuadro sobre la tradición pictórica, o sobre la diferencia entre la artesanía y la pulsión artística, o sobre el acto de crear. Las obras maestras de Velázquez, y es indiscutible que esta es una de ellas, no agotan sus múltiples significados a través de los siglos, las páginas o las discusiones a pie de lienzo. Yo aprovecho que estoy en mi libro para afirmar que también es una obra sobre el tiempo en la creación. Velázquez pinta en *Las hilanderas* la cadena de etapas que va del caos a la tarea, y de la tarea a la exposición. Todos los

elementos del cuadro se entrelazan y forman un ciclo de los temas que preocupan a los artistas desde hace mucho, como el prestigio, la tradición o la abnegación.

Una descripción de *Las hilanderas*

Al describir el lienzo, las palabras «trenza», «tejido», «círculo» e «hilo» se repiten inevitablemente. La imagen está atravesada por líneas que cruzan de acá para allá, un entramado en el que ninguna de las partes podría continuar sin las demás. Mujeres de distintas edades se miran unas a otras. En torno a una rueca transforman la lana en hilo y a su alrededor se acumulan trapos y cestos. Arremangadas, con moños trenzados, ellas mismas parecen una continuación de la materia que transforman. Se funden con las sombras de la estancia o con el telón rojo que se descorre a un lado una de ellas. Del sayal de la más vieja emerge un gato que saca la zarpa para jugar con los jirones de lana. Dos piernas blancas parecen reflejarse una en otra; la vieja opera la rueca, y la joven tiene una esfera de lana en la mano. Al fondo de la estancia también hay mujeres con moños en coronas trenzadas, pero, a diferencia de las hilanderas, visten elegantes trajes. Una se gira para mirar con curiosidad a las trabajadoras del primer plano. Otra contempla el enorme tapiz del fondo. En él se ve a una diosa armada y una mujer de trazos rojizos. Unos amorcillos rojos sobrevuelan a las dos figuras del tapiz. Se adivina la efigie del toro blanco, un ojo, un lomo, un cuerno.

Gracias a la luz, el pintor ha conseguido que los imaginados metros que hay entre unas y otras se conviertan también en una evocación del tiempo; son escenas que parecen transcurrir en momentos diferentes. La imagen del tapiz al fondo, que pertenece al tiempo mitológico, ahonda en esta sensación. Es como si la escena de la exposición del tapiz ante las espectadoras ocurriera mucho tiempo después de que aquel copo esférico fuera afilado. Aunque la visitante del fondo se gire para espiar a las hilanderas, hay un reflejo

entre pasado, presente y futuro que circula por allí. Este cuadro es pura conciencia del proceso: lo que se inicia, lo que se desarrolla, lo que resulta, lo que se muestra y lo que se comparte.

La araña que picó a una diosa

—Mamá, hay una araña en el cristal.
—Déjala tranquila. Es una santa.

Tengo que explicarle a mi hija que desde que me he obsesionado con *Las hilanderas* contemplo a las arañas con admiración, y también con un poco de lástima. La escena del tapiz del fondo del cuadro cuenta cómo nacieron las arañas y por qué se dedican a tejer por siempre jamás. Es el mito de Aracne, la primera araña del universo según imaginaban los antiguos griegos. La imagen recoge el momento justo antes de la transformación de la tejedora Aracne en el animal que llevará su nombre. La figura con yelmo que está a su lado es Palas Atenea, protectora de la sabiduría, la inteligencia, la habilidad y la artesanía, una diosa que nunca fue niña, ni adolescente, ni vieja, como las mujeres que habitan *Las hilanderas*. Nació adulta y armada de la cabeza de su padre. Júpiter,[3] señor del roble, del águila y de la tormenta, padre de los dioses, había sentido un fuerte dolor de cabeza. Le pidió a su hijo Vulcano, el herrero, que le abriera el cráneo de un hachazo. Del corte limpio salió Palas Atenea preparada para pensar y dictar.

Atenea, por tanto, es una idea definitiva, que sale a la primera.

Atenea sigue presente en forma de estatua en muchas instituciones culturales actuales, y por supuesto en los cuadros y las leyendas. Es curioso que hayamos escogido como símbolo de inteligencia una diosa que nunca imaginó un desarrollo o un estado en evolución. Su padre la tenía ya madurada en la mente y salió de un tajo, como una conclusión. Es la diosa del pensamiento blindado, hasta el punto de que la ciudad a ella consagrada, Atenas, sentenciaría a un rebelde que reivindicaba lo contrario: que el

pensamiento se hace dudando, preguntando, dialogando. El filósofo Sócrates propuso que las ideas se parecían más bien a criaturas recién nacidas, y bautizó como «mayéutica», método de la comadrona, al verdadero ejercicio de buscar la sabiduría: el filósofo ayuda al surgimiento de algo frágil y balbuceante, en desarrollo. Sin duda, le había inspirado la labor de su madre, la comadrona Fenáreta. La ciudad de Atenas juzgó a Sócrates y le impuso pena de muerte por corrupción e impiedad, al interpretar su filosofía como una burla a Atenea y un culto a nuevos dioses que extrañamente se declaraban imperfectos.

No sabemos qué pasó con la frente de Júpiter después del hachazo en su cabeza que dio a luz a una hija infalible, pero suponemos que le bastó con posar su propia mano para que la brecha se restituyera divinamente. A él no le hicieron falta ni la asistencia de una comadrona, ni puntos de sutura, ni desinfectar con yodo, ni suavizar la cicatriz con aceite de rosa mosqueta. Júpiter no necesita cuidados.[4] Y Palas Atenea no duda: ella lo sabe todo desde el principio.

—Mamá, me dijiste que las arañas con patas cortas son peligrosas, y esta tiene patas cortas. Mátala, que me va a picar.

—Me refería a las que son más como tarántulas. Esta pobre no te va a hacer nada.

Mi hija no sabe que Aracne era una tejedora de Lidia, en la actual Turquía. Era hija de un tejedor. Ovidio lo dice muy claro en las *Metamorfosis*: «No se distinguía Aracne ni por su patria ni por su cuna, sí por su arte».[5] A pesar de eso —Ovidio señala un par de veces que su origen era humilde—, su fama había corrido de acá para allá por su grandísima destreza y talento. La gente, al admirar su obra, le decía: «Parece que te ha enseñado la mismísima Palas Atenea». Aracne se reía y afirmaba que a ella no le había enseñado

nadie nada; es más: desafiaba a la mismísima Palas a competir con su destreza. Y, claro, el rumor le llegó a la diosa. Se presentó en el taller, pero decidió permitirse cierto grado de intriga para disfrutar un poco más aún, como araña que siente vibrar la red de hilo porque una mosca se ha posado. Disfrazada de anciana, sus ojos de lechuza en un rostro falsamente humano, dijo: «Hazme caso, que soy vieja. Dedícate a competir con las mortales y pide perdón a la diosa. Estás a tiempo de evitar un olímpico mosqueo». Aracne se vino todavía más arriba. Se burló de la vieja: «Si la diosa lo tiene tan claro, ¿por qué no se presenta?». Y entonces Atenea abrió sus enormes brazos de diosa y rajó las costuras del disfraz y las llamas abrasaron los jirones. Todos los presentes en el taller se taparon la cara ante la ira abrasiva de la diosa. Aracne no parpadeó. Sí se puso un poco colorada del susto —encantadora observación de Ovidio—, pero estaba dispuesta a mantener su desafío.

¿Y qué pasa entonces?

Las dos contrincantes emprenden la tarea. Atenea teje un exquisito tapiz, orlado de dibujos de ramas de olivo. En el interior, ha trazado un autohomenaje, quizá el momento más importante de su inmortal vida: cuando compitió contra su tío Neptuno por ver quién apadrinaría la ciudad de Atenas. Él hizo brotar una fuente marina; ella un olivo, que es mucho más útil. A Palas Atenea le gusta figurar como vencedora de concursos. Entre la orla y el motivo central borda cuatro esquinitas con cuatro escenas que ejercen de advertencias a Aracne de lo que le espera. Son cuatro imágenes de mortales a las que han castigado los dioses.

—Mamá, la araña se ha metido ahí. Sácala, pero con un pañuelo, para que no te pique.

No sabemos si Aracne miraba de reojo a Palas en acción, si le temblaron los dedos o se agobió a medida que avanzaba el concurso. Ella se puso a la tarea y dedicó la obra a Júpiter, padre de Palas Atenea, y sus violaciones, y representó cómo, transformado en toro, raptó a la doncella Europa, cómo se licuó en lluvia de oro para dejar embarazada a Dánae, o cómo, disimulado en cuerpo de sátiro, asaltó a Antíope y le hizo parir gemelos. Pero Aracne no le dedica el telar únicamente al padre de los dioses, sino que también aparece Neptuno en acción abusiva, así como Apolo cuando, disfrazado de pastor, engañó a Ise, y el dios patriarca Saturno, que se reviste de caballo para engendrar al primer centauro. «La última parte de la tela, rodeada por una fina franja, tenía flores entretejidas con hiedras entrelazadas». Igual que la diosa puso ramas de olivo a modo de seña de identidad en su tapiz, Aracne firmó con trenzados, puesto que sus veloces dedos encadenan hilos, y esto le había dado la fama.

Las arañas se merecen todo el respeto, insisto.

No sabemos si alguien, a la vista de los dos tapices, llegó a discutir comparándolos. Sí sabemos que no había reproche que hacer a la ejecución de Aracne. «Se dolió con el éxito la varonil doncella rubia [Palas] y rompió el lienzo bordado de crímenes celestiales».[6] Y le pega con la lanzadera en la frente cuatro veces; Aracne ya no lo soporta más y, con «valor», dice Ovidio, toma un lazo para ahorcarse.

Al final, ante los chillidos y contorsiones de mi hija en el asiento trasero del coche, tomo un pañuelo y entre los dedos recojo a la diminuta araña que aspiraba a pasearse por el cristal.

Una diosa ha roto un tapiz que representaba las violaciones

cometidas por su padre, su hermanastro, su tío y su abuelo. Ha pegado, con su instrumento de tejer, a la humana artífice del tapiz de los crímenes celestiales. Esta última, con la cabeza abierta por varios lados, ha ido a ahorcarse para poner fin a su sufrimiento. Palas la sostiene en el aire para que no se estrangule y le lanza una última maldición: le dice que colgará para siempre, y sus descendientes también. «La cabeza se le vuelve diminuta y también todo el cuerpo de Aracne es pequeño; en el costado tiene incrustados unos finos dedos en lugar de piernas; lo demás lo ocupa el vientre, del que, sin embargo, ella suelta un hilo y, como araña, trabaja sus antiguas telas».[7]

Sacudo el pañuelo por la ventanilla. Seguramente la pequeña araña ha muerto aplastada entre mis dedos y ahora el aire la engulle como la boca de un dios.

Palas Atenea, nacida de una brecha en la cabeza, ha golpeado a Aracne y ha abierto heridas en su cráneo. De la cabeza de Aracne, a diferencia de la de Palas, no ha brotado ninguna idea definitiva, sino que, más bien al contrario, de su carne, su sangre y sus huesos astillados surge la condena del tiempo. Tejerá y tejerá, le dice la diosa, por siempre. Jamás habrá concluido el telar. Su obra estará a merced del comienzo, obligada a un desarrollo, y se expondrá al viento y al rocío cada mañana. Atenea condena al artista a someterse por siempre a su vocación; a pender de un hilo. De alguna manera hizo lo mismo con Sócrates cuando, a través de los jueces de su ciudad predilecta, le hizo beber cicuta y morir filosofando. Si a los mortales nos gusta jugar a la creación y el pensamiento, entonces jugaremos como si nos hubiésemos infligido una trampa a nosotros mismos.

A mi hija le he contado una versión más ligera, claro. No le he dicho lo de las violaciones de Júpiter, por ejemplo. Tampoco le he

señalado que Aracne había tejido un tapiz de denuncia frente al autohomenaje de Palas Atenea. Un detalle de este tapiz de denuncia que muestra la galería de violaciones de Júpiter, los «celestiales crímenes» según Ovidio, puede vislumbrarse en la escena entre Aracne y Palas que aparece al fondo de *Las hilanderas* de Velázquez: el ojo y el lomo de un toro blanco, es decir, de Júpiter transformado, y un velo rojo agitado en el aire, bajo unos amorcillos volanderos que persiguen al toro.

Es, claro está, una representación del mito del rapto de Europa, una muchacha que se bañaba en la playa cuando Júpiter la secuestró. O sea, que el lienzo esconde otra historia dentro del mito, como una muñeca rusa: Aracne teje la historia de Europa. Velázquez elige para el tapiz de Aracne la versión que había pintado Rubens, *El rapto de Europa*, y que actualmente se exhibe en el Museo del Prado junto a *Las hilanderas*. A su vez, este lienzo evocado de Rubens era una adaptación de un lienzo anterior de Tiziano. Es decir: Velázquez evoca a Rubens, que evoca a Tiziano, que evoca a Ovidio. Me pregunto hasta qué punto Ovidio, en esos versos, sentía a Aracne como un reflejo de sí mismo, porque las *Metamorfosis* también son una galería de violaciones y celestiales crímenes. Podríamos estar ante otro metajuego más antiguo que el de *Las hilanderas*. El mito de Aracne, como vemos, invita a los artistas a una multiplicación de marcos: «cuento que Aracne contaba en su tapiz…». Pero ¿por qué Atenea se enfurece tanto? ¿Por qué una diosa se toma la molestia de reventarle la cabeza a una simple mortal? Y no utiliza su espada de guerrera adulta con la que va armada desde el nacimiento, sino que le pega con la lanzadera del telar de la propia Aracne. A Atenea le molestan varias cosas, como, por ejemplo, la osadía y el nivel irritantemente alto de su contrincante, pero también, sin duda, la temática escogida. Ella, que nació perfecta de la cabeza de papá, no quiere revisiones de la trayectoria de papá. Es una reacción contundente del poder. Una diosa dura, que suena metálica, como

los relámpagos que arroja papá en los días de ira, se ha hartado de tanta ductilidad lanífera, de esta multiplicidad de guiños, de metarreflexiones, de la transición del copo a la imagen. El poder dicta sobre el arte. Y relega y condena diciendo: «Trabajarás muchísimo, sin interrupción. Y a menudo será un esfuerzo inútil. Pero tú lo has querido».

A mí no me dan miedo las arañas. Pero esta tenía las patas muy cortas. A lo mejor sí era una tarántula.

[3] En las *Metamorfosis*, Ovidio utiliza los nombres de dioses griegos y romanos, sin una distinción clara. Por ejemplo, usa de forma alternativa «Zeus» y «Júpiter», y lo mismo con los pares de nombres «Hera»/«Juno» y «Poseidón»/«Neptuno».

[4] No es verdad: hasta Júpiter [en la mitología griega, Zeus] fue niño. Fue escondido por su madre Rea para protegerlo de la furia de su padre Cronos. La cabra Amaltea, que significa «ternura», se encargó de amamantarlo, y las abejas de Creta le traían miel hasta la boquita monda. Cuando Zeus recién nacido lloraba, unos geniecillos, los curetes, agitaban sus lanzas y escudos para ocultar el ruido y que su padre no lo encontrara. Ya hemos hablado de Cronos como imagen de un tiempo mensurable. Ahora tendremos que encajar la información de que para los antiguos griegos el tiempo devoraba a sus hijos. El caso es que Júpiter sí fue un bebé desvalido, no como su hija. Quizá Zeus quiso imaginarla expresamente así para evitarle a su hija la vulnerabilidad que él mismo había conocido, perseguido y asediado por un tiempo que lo fragilizaba. Quiso negarle ese recorrido.

[5] Ovidio, *Metamorfosis*, trad. de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, Alianza, Madrid, 2011.

[6] Ídem.

[7] Ídem.

Un aposento impropio

Velázquez también incluye una alusión al mito de Aracne en otro cuadro capital de su producción, *Las meninas*. Es uno de los lienzos que cuelgan al fondo de la escena y que apenas se advierte en la penumbra. Sobre la cabeza del pintor autorretratado cuelga un cuadro, *Palas y Aracne*, también atribuido a Rubens, en una copia de Juan Martínez del Mazo, yerno de Velázquez. En la sombra, apenas se advierte el brazo castigador de Atenea sobre Aracne, que está encogida en el suelo. En la imagen del fondo de *Las hilanderas* también percibimos el brazo alzado. Es pues la furia divina sobre Aracne el gesto o instante que llamó la atención de aquellos artistas. No obstante, en este último caso, Velázquez opta por rebajar la intensidad violenta del azote de la diosa, y esta levanta el brazo con más moderación, al tiempo que su Aracne se abre de brazos como razonando o suplicando, y no se arrodilla a la manera del cuadro que se reproduce en la pared de *Las meninas*. En cualquier caso, es sin duda el mismo momento, el instante en que va a golpearla antes de que se ahorque y reciba su maldición. Está a punto de abrirle la brecha en la cabeza, para que nazcan esas futuras ideas endebles que necesitarán siempre tiempo, paciencia, cultivo y espera. Atenea fuerza una condena humana y animal. Se trata del nacimiento de un mito entre sangre y sudor; un parto muy diferente al de la propia Atenea, que nació de pie y con su égida intacta.

Se ha especulado mucho sobre el motivo por el que incluye Velázquez este cuadro en el fondo de *Las meninas*. El historiador Jonathan Brown observa que la escena del cuadro se ubica en una sala de palacio que se ha replicado con fidelidad a la disposición espacial histórica, incluyendo los lienzos que colgaban en la pared.[8] Es decir, *Palas y Aracne* estaba allí cuando Velázquez pintaba la

escena que transcurre en el aposento de palacio, e incluyó dicha pintura como incluyó los otros cuadros que jalonan la estancia. Por supuesto no me conformaré con el dato. *Las meninas* y *Las hilanderas* están hechas para el interrogante, y frente a cualquier dato histórico la propia atmósfera de las obras conseguirá desasirse y mirarnos de reojo, igual que hacen algunos de sus personajes.

Yo no soy historiadora ni experta en Velázquez; supongo que a estas alturas se habrá notado. Aun así, no podía dejar de compartir mi asombro ante la insistencia con que algunas imágenes vienen a cosquillear la memoria, susurrando novedades cada vez. Cuando contemplo *Las meninas* y *Las hilanderas* veo además la declaración de un artista que se sabía dependiente del poder, siervo, protegido y estratega. En ambos cuadros el pintor, manos a la obra, o las hilanderas que faenan reciben la visita de personas poderosas —los reyes reflejados en el espejo, en el primer cuadro, o las damas del fondo, en el segundo—, que son quienes permitirán el desarrollo de la actividad con su financiación. Sentada en esta mesa en la que apunto las facturas pendientes, consulto mi cuenta bancaria, hago cálculos sobre los ingresos del trimestre, pero donde también juego con las palabras, intento aprehender la belleza de una idea o buscar el vínculo entre una leyenda antigua y un insomnio contemporáneo, me intereso por Velázquez, aquel que compaginó una carrera magistral con la ambición cortesana que le hizo sucesivamente pintor del rey, ujier de cámara, pintor de cámara, ayuda de guardarropa, alguacil de casa y corte, ayuda de cámara, aposentador de palacio y superintendente de obras particulares. Cuando pintó *Las hilanderas* y *Las meninas* reunía varios salarios de cargos palaciegos, algunos de los cuales había obtenido gracias a su amistad con el rey y a la porfía con que se enfrentaba a los procesos administrativos para recibir un nombramiento. Velázquez es un pintor cercano al poder y que representa el poder, a veces incluso en forma de habitación o de elementos de una estancia: espejos —un

objeto caro en su tiempo—, techos altos, escaleras al fondo, un lienzo enorme frente a la paleta del artista. Él lo aborda, en concreto en *Las meninas*, con una capacidad de enigma sin precedentes. Y en *Las hilanderas* también, sobre todo en el tapiz con la presencia de la castigadora Atenea. A lo largo de los siglos, se ha discutido qué motivos tendría Velázquez para elegir esas originales formas de representación en las que los personajes más poderosos ocupan una posición de fondo y tienen un menor tamaño —los reyes en el espejo de *Las meninas*, y Atenea en el tapiz— que personajes, escenas y gestos humildes, que son presentados de forma protagónica —las hilanderas, los bufones, las damas de compañía y el perro en *Las meninas*, y también en cuadros tempranos como *Cristo en casa de Marta y María*, en el que la escena bíblica está en el fondo, y en primer plano una mujer maja ajos en un mortero, o *La cena de Emaús*, en el que una esclava limpia la cocina mientras detrás de ella, en una ventana, se enmarca otra escena de la vida de Jesucristo.

Yo creo que de alguna manera él quería decir que las cosas salen adelante porque hay quien las sostiene cada día.

[8] Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Alianza, Madrid, 1981.

El prestigio

Además de esa presencia explícita del poder, tanto en *Las meninas* como en *Las hilanderas*, hay un fascinante equilibrio entre la búsqueda de singularidad y el reconocimiento de influencias y modelos previos. Velázquez estaba muy interesado en afirmar su propia validez como creador. *Las meninas* y *Las hilanderas* se han interpretado a menudo como una reivindicación de la figura del pintor como agente imaginativo y propositivo, no un copista de la realidad, un reproductor de emblemas o un artesano. En la España del siglo XVII a los pintores se les hacía tributar un impuesto, la alcabala, que compartían con zapateros y toneleros, relegando la consideración de la pintura a la de manufactura, y se les impedía el acceso a reconocimientos nobiliarios. Cuando Velázquez, después de su ascenso palaciego a través de cargos de confianza del rey, aspiró a ser aceptado en la Orden de Santiago, tuvo que enfrentarse a un proceso de escrutinio a su pureza de sangre y sus orígenes nobiliarios —cuya autenticidad aún debaten los historiadores—, y ante todo afirmar que nunca había cobrado por sus cuadros, es decir, que nunca había sido un pintor profesional. «Que no se dé el hábito —dictaban las condiciones de acceso a la Orden de Santiago — a los que hubieren usado ellos o sus padres o abuelos, por sí o para otros, oficios mecánicos o viles aquí declarados [...] y por oficios viles y mecánicos se entienden platero o pintor que lo tengan por oficio, bordador, canteros, mesoneros, taberneros, escribanos que no sean secretarios del Rey...».[9] Velázquez consiguió que varios testigos, entre ellos, los pintores Alonso Cano, Zurbarán o Carreño, juraran que él nunca había cobrado por un cuadro, cosa que no era cierta. Le costó años conseguirlo, pero unos meses antes de morir fue admitido en la Orden de Santiago. La leyenda dice que

posteriormente fue el rey quien pidió que se pintara la cruz de Santiago sobre su pecho en el autorretrato de *Las meninas*.

Si a Velázquez le obsesionaba esta lucha por el reconocimiento a pesar de todo el contexto de menosprecio a los pintores, si quería reivindicar que la pintura es una tarea intelectual aun con las manos manchadas, esto iría en contra de mi lectura de *Las hilanderas* como un cuadro sobre el proceso de creación, en el que la transformación de la materia prima, la lana, forma parte inextricable del resultado final, el tapiz que se muestra al público. ¿Identifica Velázquez el trabajo de las tejedoras con el suyo como pintor? Desde luego Aracne aparece como creadora original, incluso aunque ejecute una copia que es versión. Si las hilanderas y Aracne sí son fácilmente relacionables, porque todas tejen, es inevitable pensar que el primer término del lienzo presenta la trastienda de la creación, la parte de faena, tarea y trabajo duro que sostiene la creación artística, el oficio resignado a sus herramientas y tiempos. Pero no hay manera de cerrar la cuestión. Esa es la intriga de los dos lienzos. Porque, por mucho que sepamos del esfuerzo personal de Velázquez por el prestigio, basta observar la dignidad y protagonismo con que representa a las personas que realizan tareas manuales, y el espacio de visibilidad e importancia que les da. Velázquez no nos permite nunca llegar a una conclusión acerca de la ironía, ni de la reivindicación, ni de la distribución de roles. Se sabe que en *Las hilanderas* ha elegido un espacio irreal porque la fábrica de tapices de la calle Santa Isabel de Madrid no tenía estancias configuradas de esta forma en la que las hilanderas convivieran con los montones de lana junto a las salas donde se mostraban los tapices acabados, es decir, ha querido relacionar expresamente las tres escenas que pueden verse de forma telescópica. Respecto a *Las meninas*, no podemos saber qué está pintando el propio Velázquez en el lienzo inmenso que tiene delante de su autorretrato; solo especular. En cualquier caso, el autor ha decidido pintarse con la paleta en la

mano, en acción. Es la figura más alta del cuadro, lo que le coloca en un lugar destacado; además, aparece rejuvenecido, no como el hombre de cincuenta y siete años que era en aquel momento.[10] Ocupa la misma línea que los demás cortesanos: niñas que son damas de compañía; personas con acondroplasia empleadas como «gentes de placer» para los reyes; la viuda Marcela de Ulloa, encargada de supervisar a las damas que rodean a la princesa, que conversa con el personaje más borroso del cuadro. Velázquez muestra a la gente de palacio trabajando en torno a la familia real; el pintor aparece junto a la niña que sirve agua a la princesa. Es curioso también que el personaje del fondo, que sube o baja las escaleras, sea José Nieto, aposentador de la reina. Velázquez era aposentador del rey, además de pintor. Traza una especie de triángulo cuando se ubica a sí mismo a un lado del reflejo de los reyes y al otro lado coloca al aposentador. Plasma así sus dos facetas, la de artista y la de cortesano asalariado, y en el centro sitúa el rostro de los reyes.

Velázquez reconoce en un mismo lienzo que el arte se hace mirando todos los detalles, atreviéndose a innovar, desafiando protocolos, pero a la vez, de manera ineludible, en relación directa con el poder. Su obra es la de la esclava que ordena la cocina, la vieja que fríe huevos, el bufón Nicolás Pertusato chinchando al mastín; pero también es la obra del príncipe, la princesa, el papa, la dama que mira el tapiz al fondo de *Las hilanderas* o la misma Palas Atenea que impone un veredicto.

[9] Ídem.

[10] Resulta curioso que se pinte a sí mismo favorecido cuando su pincel era temido por la fidelidad que guardaba a la realidad. El rey en su vejez había decidido no dejarse pintar más por él: «No fue mi retrato porque ha nueve años que no se ha hecho ninguno, y no me inclino a pasar por la flema de Velázquez, así por ella como por no verme ir envejeciendo». Citado en John Elliott, «La sociedad cortesana en la Europa del siglo XVII: Madrid, Bruselas, Londres», en *Velázquez, Rubens y Van Dyck. Pintores cortesanos del siglo XVII*, Museo del Prado, Madrid, 1999.

Díptico del tiempo y el espacio
(de la creación)

Imagino un díptico compuesto por *Las hilanderas* y *Las meninas*. Podría llamarse *Díptico de Aracne y Atenea casi escondidas*. *Las hilanderas* representaría el tiempo, y *Las meninas*, el espacio. En la primera obra, Palas Atenea ha condenado a Aracne a tejer una y otra vez, a volver a empezar desde el montón de lana hasta la exposición del resultado final. En la segunda, Palas Atenea y Aracne flotan como una negra nube sobre la cabeza de Velázquez, que se pinta a sí mismo pintando, en una sala palaciega cuya pared está atestada de cuadros de otros autores. La sala vive un trasiego de personajes muy diversos; el aposentador asoma al fondo, atareado. Este es el marco en el que el artista lleva a cabo su labor, acuciado por esa sociabilidad obligatoria cuando se forma parte de la corte, cuando se es aposentador con un sueldo, pintor que mira cara a cara a los reyes merced a una confianza singular que le permite plantear una ruptura de tradición tan radical como la que se muestra en *Las meninas*, donde los reyes aparecen reflejados, en una imagen chiquitita, y la relevancia que se distribuye entre los cortesanos y distintos puntos de fuga nunca se llega a descifrar del todo.

Ambas son obras de madurez. *Las meninas*, además, trae consigo la historia de la cruz de Santiago, añadida, por mano ajena, al autorretrato del pintor después de su muerte. Velázquez muestra sus cartas de supervivencia y ascenso social y además incorpora incluso de forma póstuma el símbolo de su lucha por la aceptación final en la Orden de Santiago. Este *Díptico de Aracne y Atenea* trataría sobre el tiempo y el espacio de la creación; el tiempo de *Las hilanderas*,

entretejido, gradual y cíclico, y el espacio de *Las meninas*, revelador de las condiciones materiales que permiten, y a veces zarandean, el proceso de creación: un marco de poder, dependencia salarial, expectativa de reconocimiento, pertenencia a un grupo; aposento impropio interrumpido y a la vez auspiciado por los poderosos —la infanta y los reyes—.

He dicho «aposento impropio»: ha vuelto a ocurrir. Una escritora no suele hablar sobre creación y condiciones materiales sin mencionar tarde o temprano a Virginia Woolf. Las paredes, la mesa o el lienzo, el dinero para pagarlos y su influjo sobre el acto de tomar un pincel o abrir un documento en blanco son cuestiones aún en vías de consideración. Velázquez insinuó el tema con su experimento, y utilizo el verbo «insinuar» porque este lienzo no dejará nunca de ser una cosa y la contraria, homenaje y cuestionamiento (esa es su radicalidad). La diferencia respecto a cualquier creadora de entonces o del tiempo de Woolf es que él podía habitar ese aposento, aunque fuera impropio. El rey le había aceptado como persona de confianza, asesor de coleccionismo de arte y, por supuesto, retratista, y le apoyó hasta el final en su aspiración de ingreso en la Orden de Santiago. En cambio, la narradora de *Un cuarto propio* deambula inspirada en pos de una idea por el ficticio campus universitario de Oxbridge, evidente trasunto de Oxford y Cambridge, cuando un bedel le conmina a abandonar las zonas prohibidas a las mujeres. Un anhelo desclasado de pintor aspirante a caballero pudo llevar a Velázquez a pintarse a sí mismo en *Las meninas*, faenando y a la vez dignificado ante la mirada del rey; la prohibición de habitar determinadas esferas del mundo académico inglés llevó a Woolf a escribir una de sus obras maestras, y quizá esa misma rotundidad de la prohibición fue lo que la impulsó a escribir el ensayo en un estilo directo y conciso. Velázquez pudo permitirse la ambigüedad porque el rey ya lo apreciaba: la sutileza es un privilegio.[11] La narradora de *Un cuarto*

propio observa un gato sin cola vagar por el césped, expulsado, como ella. Velázquez pinta en *Las hilanderas* un gato aovillado en el corazón mismo del taller, la zarpa extendida para el juego.

Aunque siempre citamos con mitomanía «Dale un cuarto propio»[12] —en bolsos, tazas, láminas enmarcadas, camisetas y guiños como el de este capítulo—, olvidamos la segunda parte de la frase, menos hermosa pero innegociable para Woolf y para —estoy segura de que estaría de acuerdo, pues sus cuadros así lo afirman— Diego Rodríguez de Silva y Velázquez: «… Y quinientas [libras] al año». Yo también, a un lado de este documento, como Velázquez autorretratado en *Las meninas*, debo explicar en qué condiciones desarrollo mi trabajo. Qué habitación de palacio ocupo o he ocupado, que me permite ahora escribir en casa, desde una mesa únicamente destinada a sostener ordenador y libros.[13] Trabajé catorce años en un teatro municipal, un espacio público, es decir, un lugar de poder. Un espacio sostenido por los impuestos de los madrileños, donde nos ateníamos a unas líneas de acción y objetivos para la colectividad. Parte de esta dimensión, además, implicaba someterse a protocolos de espera y aprobación. Recibir al alcalde y a la concejala de Cultura, como la menina María Agustina Sarmiento ofrece la jarrita de agua a la infanta, o caminar detrás de ellos en su visita institucional por los pasillos del teatro, como la menina Isabel de Velasco. Amenizar la velada con un discurso de inauguración, como la bufona Maribárbola. Supervisar la organización de un proyecto como el aposentador José Nieto o el aposentador Diego de Velázquez. Cuidar de la situación como la viuda Marcela de Ulloa velaba por las meninas. Esos catorce años me permitieron desarrollar diferentes espectáculos y escribir novelas a deshoras. El hecho de vivir actualmente en una casa familiar, sin tener que pagar un alquiler o hipoteca desde hace unos años, me ha permitido además generar un montoncito de ahorro que ahora mismo sostiene mi decisión de dejar el teatro para el que trabajaba. Necesitaba salir

de la sala palaciega donde Nicolás Pertusato me ponía la pierna encima —me estaba quedando atrapada en la mueca del mastín—. Ahora vigilo mi montoncito mientras espero cobros a noventa días y liquidaciones de la SGAE, con sus prolongados tiempos de transacciones. Ya no trabajo como encargada de una sala que pertenece al poder público, pero no renuncio a muchos otros momentos de besamanos institucional, cuando me reúno, presento y recibo la visita en el camerino de todos aquellos poderosos que acogen o podrían acoger mis propuestas artísticas.

[11] Otra de las obras maestras de Velázquez, muy alabada por su sutileza, es el *Retrato de Juan de Pareja*, que fue discípulo y hombre esclavizado del pintor, y más tarde, liberto. Se habla a menudo del orgullo que destella en la mirada de Pareja, de su elegancia y apostura insólitas en la tradición de la representación de la esclavización. Sin embargo, aunque sea una obra rara y otra originalidad encomiable de Velázquez, sigue siendo este último quien tiene el privilegio de mirar y decidir sobre este retratado. Me habría gustado ver un *Retrato de Diego de Velázquez* realizado por Juan de Pareja, la verdad, pero semejante trastocamiento de jerarquía habría sido inaceptable hasta para alguien innovador como Velázquez.

[12] Woolf, Virginia, *Un cuarto propio*, trad. de M.ª Milagros Rivera Garretas, Horas y Horas, Madrid, 2003.

[13] No calcetines enrollados, ni juguetes, ni la compra, ni platos sucios, ni el botiquín, ni las llaves. No los deberes de la niña,ni un bote de pilas para reciclar.

La copia de la copia

Velázquez incluye referencias a Tiziano y a Rubens al fondo de estos dos grandes lienzos. Cada uno de ellos es un pintor exitoso de su tiempo, un modelo admirable para él. Ambos consiguieron desarrollar un estilo propio sin miedo a la complejidad o los retos formales, y lograron conquistar un prestigio social. Velázquez y Rubens representan para mí la tensión pura —o impura, salpicada de óleos, pisoteada de documentos que acreditan la aceptación en una orden caballeresca, tintineante de monedas de oro— entre crear y asegurar. Aceptadores de encargos, vigilantes del patrimonio ajeno, portadores de pétalos de rosas al paso de los reyes, pero también creadores profundamente fascinados por el gesto de un niño o el eco de una leyenda de Ovidio. De una forma parecida, yo soy proveedora de contenidos para el poder: escribo textos para celebraciones de aniversarios, animo veladas —las temporadas teatrales, la Noche de los Libros, la Feria del Libro y un largo etcétera— y sostengo la vida en la corte madrileña, como Peter Paul Rubens.

Rubens llega a Madrid en 1628; un pintor maduro y ya consagrado se encuentra con los cuadros de Tiziano de la colección del rey, y decide entregarse con entusiasmo al ejercicio de la copia de estos cuadros que tanto admira. Velázquez tenía veintidós años menos que Rubens. Gozaba ya de una buena posición en la corte madrileña, había ascendido a través de cargos y se había convertido en el pintor de confianza del monarca. Debió de quedarse asombrado ante la llegada y decisión del maestro de acometer el ejercicio de imitación de Tiziano. «La idea misma de que un artista grande y famoso vaya haciendo, sin que nadie se lo pida, una copia tras otra, y siempre de las obras de un único artista: no se me

ocurre ningún caso semejante en toda la historia del arte», dice el historiador Julius Held.[14] Sin embargo, cuando Rubens se aplica a la tarea de copiar *El rapto de Europa* inevitablemente realiza una nueva versión. Los cielos de ambos autores son azul y gris, pero en Tiziano los tonos son más intensos, azulón y gris oscuro, mientras que en Rubens son tonos de azul y gris desvaído. En él contrasta el paño rojo de la Europa arrebatada. Tiziano, en cambio, había propuesto un cielo de tormenta, con zonas en que el gris de las nubes se vuelve rojizo, un cielo en el que la tela de ella parecía otro jirón de nube crepuscular. Los dos habían pintado uno de los «celestiales crímenes» que dice Ovidio, uno de los secuestros de Júpiter. Ambos resaltan la sensualidad de Europa, sus piernas desnudas y encogidas: el toro, la muchacha y el cielo son una continuidad de pliegues, velo y piel (piel que oculta y velo que desvela). Todo sugerencia. A los reyes les gustaban las escenas mitológicas porque todos estos celestiales crímenes de Júpiter ofrecían al ojo el morbo hacia las muchachas violentadas. Es un cuadro erótico, una búsqueda de violaciones en el historial de la galería porno del rey. Podemos imaginar cuán diferente podría ser la versión que la ficticia Aracne hizo de esta leyenda. Ovidio fabula que ella también dibujó en su tapiz «las tímidas plantas»[15] de los pies replegadas para no tocar el agua, y gritaba a sus compañeras; en Tiziano, por el contrario, y en Rubens después, son las compañeras las que gritan desde la orilla; Europa parece aturdida y como buscando alguna pista en los rostros de los amorcillos voladores, agarrada al cuerno para no caerse, paralizada por el miedo.

Al fondo de *Las hilanderas* —un cuadro sobre tejer y sobre transiciones entre edades— hay un guiño a Rubens, y a su vez a Tiziano. En el núcleo del cuadro está la cuestión de la admiración y la referencia. Aracne se precia de ser original y ha pecado de orgullosa, porque se ha considerado única. Atenea la ha castigado por atrevida y por ignorante —así como por tocar un tema espinoso

—, pero también por faltar a una verdad ineludible en un acto artístico: cuando una crea, siempre se adentra en un camino hollado, y es bueno reconocerlo. Solo a partir de ahí se podrá construir la singularidad del artista. Velázquez da un golpe maestro al reivindicar la creación a partir de la copia y la tradición. Porque Rubens aplicado con su caballete ante *El rapto de Europa* de Tiziano, dispuesto al ejercicio de la copia, es una muestra de sabiduría. Por supuesto, lo que copia Rubens a su vez deviene en versión, transformada según su estilo propio. Aunque se trate de un camino ya transitado, y se tenga en cuenta la influencia precedente, el recorrido será único. Es divertido comparar otra copia de Rubens a Tiziano: en *Adán y Eva* incluyó un papagayo sobre una rama, que no estaba en el original. Un animal imitador como él; y, sin embargo, al introducir el ave de mirada ámbar y plumaje rojo, la copia se modificó. Al firmar como loro, paradójicamente reveló que se trataba de una nueva versión. No obstante, hay más diferencias: el Adán de Tiziano mira el fruto, y el de Rubens mira a Eva, y el ramaje de Rubens tapa una extensión menor de la piel desnuda de Eva, por ejemplo. Pero es el papagayo el que dice: «Aquí copió Rubens».

La diosa Atenea, castigadora, podía haber sido tan inteligente como Rubens: podía haber observado la compleja creación de Aracne y haber aprendido de la audacia de aquella mortal. Pero no: Atenea, ya lo he dicho, nació como una conclusión; ella no aprende. Aracne, en cambio, va a recibir una lección de humildad por las malas, la que no quiso aceptar a la primera advertencia de la vieja —que, en realidad, era una diosa disfrazada—. En el lienzo velazqueño, la vieja hilandera podría ser esa Atenea que previene a Aracne antes del enfrentamiento. Los viejos saben, porque son antecesores. Rubens, más viejo que Velázquez, ha ejecutado ante él un reconocimiento de la maestría ajena. Quizá por eso unos años después Velázquez quiso que su Aracne replicara una obra de autorías y prestigios superpuestos: los amorcillos voladores, el velo

rojo en el aire y el ojo del toro a la fuga del *Rapto de Europa* de Tiziano, o de la copia que hizo Rubens, que tanto gustaban en palacio.

[14] Citado en Jonathan Brown (dir.), *Velázquez, Rubens y Van Dyck. Pintores cortesanos del s. XVII*, Museo del Prado, Madrid, 1999.

[15] Ovidio, *op. cit.*

Fina estampa

Al contrario que Velázquez, que se autorretrata con la paleta de pintor y frente al lienzo, junto a aposentadores, supervisoras de meninas, bufones y damas de compañía que ofrecen el búcaro de agua a la pequeña princesa que ha irrumpido en la sala donde él trabajaba, Rubens nunca se autorretrata en la tarea de pintar. Él se presenta como todo un caballero. En la *Adoración de los Reyes Magos*, otra obra presente en el Prado, Rubens se incluye entre la muchedumbre que llega hasta el Niño Jesús, bebé regordete en el pesebre que no sostiene aún su cabeza y cuya manita es manipulada por María para que haga aprecio al cofre de oro que le ofrece un rey postrado, encantador detalle este último por parte de Rubens, que tuvo muchos hijos y parecía conocer bien las limitadas posibilidades gestuales de un recién nacido. Rubens siempre es verosímil en cuanto a dedos que se clavan en antebrazos, pechos que rebasan un corpiño o mechones a punto de ser cortados por el filo de unas tijeras. Es el pintor de la carne temblorosa, los mofletes inflados —como el pajecillo del Rey Mago Baltasar que aviva el ascua del incienso en la *Adoración*—, del fuego, del agua o las colas de pavo real como un mismo flujo que continúa el pálpito de la carne. Sus obras laten. No obstante, esos rollitos de carne que tanto gusta de pintar suelen pertenecer a niños, mujeres, esclavos u hombres que están a punto de caer en un sometimiento. En la misma *Adoración* puede verse claramente: los esclavos, desnudos de torso para arriba, arrastran fardos y cajas de regalos hasta el niño, carnoso como los querubines que vuelan sobre el humo de las antorchas. Los hombres poderosos de la escena, en cambio, van muy vestidos, y la sensualidad del pincel atiende a los ricos ropajes que indican su estatus. Entre esclavos afanados, Rubens se pinta a

sí mismo subido a un caballo, ataviado con un jubón de terciopelo borgoña y tres atributos dorados: una cadena al cuello y un tahalí que le cruza la espalda para sujetar la empuñadura de una espada que también refulge. Los hombres de poder no son cuerpo ni carne, sino tela y metal, como ya sabía Júpiter cuando quiso concebir a su hija Atenea para la inteligencia y la acción política. Ella también nació vestida y armada, con una cabeza o mente orlada de atributos. Rubens en la escena está más cerca de los Reyes Magos visitantes que de los criados que les sirven.

Él trabajó toda su vida muy cerca del poder, combinando además su presencia en tres cortes distintas, la de Londres, la de Bruselas y la de Madrid, de forma extremadamente hábil. La espada se la había regalado Carlos I de Inglaterra, además de una cinta de sombrero con brillantes, después de nombrarle caballero. En 1631, Felipe IV de España también había aceptado nombrarle caballero por sus servicios diplomáticos, después de un trámite burocrático en el que se acreditaba su labor política, puesto que, como ya hemos comentado, ser pintor era más bien un obstáculo a la hora de aspirar a un nombramiento. Preguntado el consejo de Flandes por referencias acerca de Rubens, llegó este mensaje desde Bruselas, de parte de Isabel Clara Eugenia, gobernadora de los Países Bajos, tía del rey de España y protectora de Rubens:

> La serenissima Infanta escribe a V Md. en recomendación desta pretensión con mucho encarecimiento, representando los derechos del suplicante y suplicando a V. Md. se sirva de hazerle la merced que pide. V. Md. le conoce y sus buenas partes, y save quan raro es en su profesión: por lo qual y sus hechos en cosas de importancia, y ser ya secretario de V. Md. no podrá causar consequencia para otros de su arte el hazerle la dha. merced. El Emperador Carlos Quinto la hizo a Ticiano de un hábito de Santiago. Y assi parece al consejo que V. Md. podrá servirse de hazersela al suplicante del título de Cavallero que pretende.[16]

La sombra de Tiziano planeaba siempre sobre cualquier pintor que desease medrar en la corte madrileña. Pintor de Carlos I de España y V de Alemania —abuelo este de Isabel Clara Eugenia y bisabuelo de Felipe IV de España, por seguir el hilo de la genealogía—, su obra se asociaba a tiempos de prosperidad y pujanza militar y política, y su retrato del emperador a caballo en Mühlberg ocupaba un lugar de honor en la colección real. En su mensaje, la infanta Isabel Clara Eugenia se equivocaba acerca del nombramiento que había obtenido Tiziano: su abuelo el emperador no le nombró caballero de la Orden de Santiago, la más elitista de las órdenes de caballería de España, donde un hombre sin origen nobiliario como Tiziano no habría conseguido ser aceptado, sino caballero de la Orden de la Espuela de Oro, más abierta —se llamaba así porque sus miembros tenían el honor de poder calzarle las espuelas al emperador—. Sin embargo, este error da cuenta del alcance de la leyenda de Tiziano para las generaciones posteriores, cuyo influjo confundía incluso la misma familia real. Tiziano, pues, no es solo un pintor magistral para Rubens. También es el antecesor que logró acceder al reconocimiento social a pesar de mancharse muy a menudo las manos de aguarrás, y sobre todo el que se convertía en antecedente, en justificación para formular la aspiración de un pintor de corte con pasión política.

El gran talento de Rubens para las relaciones públicas queda demostrado al comprobar cómo se movió entre cortes, encargos monárquicos y civiles mientras seguía trabajando como diplomático. La *Adoración de los Reyes Magos* esconde un mensaje. La primera versión del cuadro es de 1609, y no incluía el autorretrato de Rubens infiltrado en un lateral. Él había pintado este cuadro en un contexto muy específico: ese mismo año se había iniciado la llamada Tregua de los Doce Años entre España y las Provincias Unidas de los Países Bajos, un conflicto que duraría ocho décadas. En Amberes, ciudad

donde vivió Rubens —otra de sus grandes maniobras fue poder conservar su residencia familiar allí en vez de instalarse en Bruselas, así que podía ir y venir y, como decimos ahora, «desconectar» entre encargos—, se firmó el tratado, que prometía a la población un tiempo de recuperación de la economía después de bloqueos y azotes bélicos. Los regalos que traen los Reyes Magos al niño son sin duda una celebración de este optimismo local. Oro, incienso, mirra…, y fardos y cajas atadas propias de una ciudad portuaria como Amberes. Cuando Rubens llega a Madrid en 1628 y se reencuentra con este lienzo decide retocarlo y ampliarlo. El hecho de añadirse a sí mismo en el lado derecho es un recordatorio, dirigido al rey, de que él estuvo en Amberes el año del tratado y formó parte de las gestiones para alcanzarlo. La vida cortesana le atraía, y el poder le fascinaba. Pero se quejaba: confesaba en sus cartas a amigos como el erudito Peiresc que las cortes le producían horror. Sin duda ese fastidio formaba parte del mismo ciclo de vida cortesano: practicarla con devoción para a continuación anhelar un retiro, y sin embargo volver una y otra vez. Esta coquetería se parece bastante a la de los actuales anuncios de huida personal de las redes sociales que aparecen cada año a principios de agosto, o a la quemazón que proclamamos en los mismos canales de los que supuestamente abjuramos. Cuando falleció la infanta Isabel Clara Eugenia en 1633, escribe a Peiresc que después de un largo periodo en Bruselas, sin poder volver a Amberes durante meses, desea «cortar este nudo dorado de la ambición para recobrar mi libertad».[17] Dura poco esta fantasía de vida nueva: enseguida se pone a la tarea de la decoración palaciega para el sucesor de la infanta, y a continuación viaja a Madrid con el fin de elaborar todas las pinturas mitológicas que le ha encargado Felipe IV para su pabellón de caza. La muerte le sobreviene en 1640, tan atareado como siempre. Su promesa de descanso eternamente aplazada es característica del artista integrado en un marco de poder. Oro, incienso, mirra…, y un lienzo

de Rubens muy cerca de un lienzo de Tiziano.

Las lamentaciones sobre su exitosa vocación vienen también a menudo expresadas con humor. En otra carta a Peiresc dice:

> En vista del horror que me producen las cortes, he decidido enviar las obras a Londres con otra persona. Ya se han instalado en su lugar, y me informan de que Su Majestad está completamente satisfecho con ellas. Aún no he recibido el pago, cosa que me sorprendería si fuese un novicio en los asuntos del mundo. Pero, habiendo aprendido en mi larga experiencia lo lentos que son los príncipes cuando deben actuar en beneficio de otros, y cuanto más fácil es para ellos hacer daño que bien, no temo, de momento, que no se pretenda satisfacer mis peticiones.[18]

Como un Remedios Zafra del siglo XVII, Rubens sabe que buena parte de su trabajo artístico consiste en trámites, reclamaciones, largos tiempos de espera y propuestas inesperadas, cimentadas en el entusiasmo del trabajo creativo, que malogran todo intento de retorno a la casa de Amberes para pasar tiempo con su esposa Hèlène y la patulea de críos. La filósofa cordobesa escribió, en *Frágiles. Cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura*, una suerte de réplica del siglo XXI a las cartas de Rubens a Peiresc. De hecho, *Frágiles* tiene formato epistolar, con una «querida amiga» anónima como destinataria. Rubens y Zafra saben que las personas que nos dedicamos a la cultura y el arte aceptamos encargos hasta la acumulación por miedo a que no nos vuelvan a llamar. Que a veces metemos la pata en las ruedas de prensa y decimos «Este proyecto ha sido un regalo» cuando nos ha costado horas, insomnio, cistitis y sobreexposición; es el entusiasmo el que sacude las bridas para que relinchemos de gratitud. Desde el cansancio, el hartazgo incluso, reincidimos. El caballero Rubens se trata a sí mismo como a un caballo al trote entre cortes europeas. Con espuela dorada, inspirada en el nombramiento de Tiziano que se apareció en sueños

a todos los pintores de corte de las décadas posteriores, y con el férreo bocado que tira de sus propias comisuras para sonreír convenientemente al rey de turno.

> Querida amiga:
>
> Un gato maúlla, un gato ronronea, juega con el cordón del zapato y se esconde tras el sofá para preparar el salto sobre alguna inanimada presa movida por el aire. Hace cosas de gato, y ni cuando duerme y entre espasmos mueve sus patas como si soñara ser un galgo, puede dejar de ser un gato. También en la práctica artística «se es artista todo el tiempo» […] el hacer creativo, como el artístico, también está rodeado de difusas prácticas de investigación, creación y divulgación, que en gran medida suelen desarrollarse en casa, allí donde estando conectados disponemos de mayor concentración. Trabajos que enganchan y cuya vivencia temporal es conflictiva cuando los tiempos de trabajo se nos derraman y encadenan.[19]

Este gato de Remedios Zafra es como el de *Las hilanderas*, instintivamente retado por la lana. La vocación como gato, el artista como entusiasta reincidente: Rubens anuncia que se tomará por fin un descanso en su hogar de Amberes, pero a continuación se espolea en sentido contrario, camino a Madrid, para un último encargo en la Torre de la Parada, pabellón de caza del rey.

[16] Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII,* Alianza, Madrid, 2006.

[17] Citado en Jonathan Brown (dir.), *Velázquez, Rubens y Van Dyck*, *op. cit.*

[18] Ídem.

[19] Remedios Zafra, *Frágiles. Cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura*, Anagrama, Barcelona, 2021. En este breve ensayo mío sobre el tiempo en la creación incluyo a Remedios Zafra al fondo, aquella que con maestría abordó previamente la cuestión de la precariedad y el espinoso asunto de la devoción hacia nuestra propia pulsión creativa profesionalizada. No la copio como Rubens a Tiziano, no alcanzo a construir un ensayo de semejantes dimensiones, ni aun incluyendo un papagayo a modo de simpático cameo. Me gustaría que fuera más bien ese ojo de toro y velo rojo flotante de Rubens/Tiziano en la escena posterior de *Las hilanderas*, una referencia hacia la que guiar a quien quiera recordar o leer más y mejor sobre entusiasmo en los oficios llamados «creativos».

Tienes algo en el pelo

Entre la primera versión de la *Adoración de los Reyes Magos* y su ampliación posterior Rubens pintaría muchos otros cuadros; pero hay uno, *La cabeza de Medusa*, que me parece especialmente elocuente. La mirada en sangre de una mujer monstruosa decapitada, cuyos cabellos se ramifican en escamosos nudos de serpiente. Medusa ha sido asesinada; de entre sus labios ennegrecidos asoman los dientes de la antigua muchacha que fue, y de su cuello cortado emergen coágulos que se transforman en lombrices. Como en otras ocasiones, Rubens contó con la colaboración de Frans Snyders, pintor especializado en animales, para su orla de víboras, arañas, escorpiones y hasta una salamandra que se yergue sobre sus patas.

Medusa es un símbolo de la fuerza de la mirada. Es otro mito recogido y adaptado por Ovidio, otra joven vapuleada por los dioses. Violada por Poseidón, Atenea la castiga (¡!) y la transforma en un monstruo de cabellos de serpiente y mirada petrificante: Medusa es una marginada solitaria a la que es insoportable mirar. Solo el héroe Perseo consigue vencerla. Armado con un escudo que sirve a modo de espejo, aprovecha que ella duerme para acercarse sigiloso y, con los ojos en la defensa en modo retrovisor, alza la espada y decapita de un tajo a la mujer. La cabeza, claro, se convierte en un arma temible, puesto que allá donde apunte Perseo podrá petrificar a sus enemigos con ella.

La historiadora inglesa Mary Beard reflexiona en su libro *Mujeres y poder* sobre cómo Medusa representa desde entonces la voz castigada de las mujeres, y su cabeza cortada tiene el peso simbólico de un juicio poderoso en la mano de un hombre de bien.[20] Rubens pinta una Medusa que mira horrorizada, pero unos años

antes Caravaggio había imaginado la Medusa más célebre, una Medusa con los ojos desorbitados y, sobre todo, la boca desencajada en un grito. En su campaña electoral contra Hillary Clinton en el año 2016, los seguidores de Donald Trump manipularon una imagen del rostro de Clinton para que apareciese de forma similar al personaje de Caravaggio, rodeada de serpientes y congelada en su grito de horror. Esta sátira de la contrincante se replicó en camisetas, chapas y memes. Callar al monstruo, a la *nasty woman*, en palabras del posteriormente presidente electo; una «guarra», es decir, una buscona como Medusa, tal y como juzgó la Atenea de Ovidio. Una vez más, Atenea se comporta como la diosa patriarcal que es, puesto que ampara la versión del violador —su tío Poseidón—, al igual que castigó la osadía de Aracne cuando representó estos mismos abusos en su tapiz. Atenea ha elegido bando, el lado de los héroes, de los hombres de poder, y Medusa se ha convertido en estandarte de la mujer cuyo poder ha sido arrebatado.

La cultura pop toma el icono creado por Caravaggio para homenajear su fuerza como signo, y no solo en campañas electorales, sino especialmente en el cine de terror, un género excesivo por definición. Un cameo de Medusa en un plano cinematográfico es un guiño consciente a la historia de la misoginia, para cuestionarla o, en cualquier caso, subrayarla. En *La sustancia*, el personaje de Elisabeth Sparkle, una actriz enloquecida por la pérdida de juventud y su consiguiente expulsión del mercado laboral, termina decapitada en el suelo del paseo de la fama de Hollywood, en un estertor de mueca agónica similar al de la pintura homenajeada. Muchos años antes, en otra película de terror, esta vez un film para adolescentes, *Jóvenes y brujas*, la antagonista transmutada en villana ve cómo su pelo y dedos se convierten en serpientes, y su boca se llena de cucarachas. Termina en un psiquiátrico con una camisa de fuerza, balbuceando frases inconexas sobre su poder. En *El retorno de las brujas*, la hechicera a la que

interpreta Bette Midler se abalanza en una lucha final contra el joven héroe, pero la salida del sol la obliga a mirar esa luz letal para ella, y queda petrificada en una estatua que remite sin duda a la Medusa icónica: de nuevo con la boca abierta, los ojos desorbitados y los cabellos erizados.

Medusa es un monstruo por consenso. Sin embargo, Rubens la representa con piedad, como una mujer que sufre, carne y sangre aterrada, el delicado detalle que transita de la pálida sien al mechón de pelo infestado.

A mitad de este mi primer año de dedicación a la escritura, garabateo lo siguiente en un cuaderno:

A veces la cabeza se me precipita a pensar el tiempo que pierdo, y me desprecio a mí misma. Se me resquebraja la convicción ante la mirada de los demás.

Es como si fuera Medusa, pero al revés: quiero parecer petrificada pero la mirada de los demás me hace porosa.

Medusa en el espejo de los demás: no petrificada sino arcillosa. Miedo a la mirada de los demás. ¿Son los demás Medusa?

¿Qué vínculo tiene mi sensación con el mito de Medusa?

Los demás me miran escépticos, dubitativos; los demás no saben cómo leer las señales que mando: «Sí…, hago muchas cosas…; sí…, distintos proyectos… y también asesoramiento» (ahí ya les he perdido completamente).

Porque para mí los demás son Perseo y su escudo (no olvidemos que Perseo y su escudo son atributos de Atenea. El miedo al proceso, a lo frágil).

La mirada de los demás me refleja una mueca de horror. Me hace dudar de mí misma.

—¿Qué tal va todo? ¿Cómo te va?

—Bien, muy bien.

—¿En qué estás ahora?

—En muchas cosas.

Si contesto un poco más, es como permitir que Medusa se tome el tiempo de entablar una conversación. Es como mirarme a mí misma más duramente. En cuanto me doy tiempo, me miro con dureza. Por eso temo los fines de semana

y el ocio.

Me juzgo a mí misma cercenada, con pelos de serpiente, horrorizada.

Intento una mirada de Medusa y me sale una mirada acuosa, arcillosa, trémula. Me desdibujo en el reflejo. El pelo de serpientes. Cada serpiente, un proyecto, un ingreso, una ristra de e-mails.

La cabeza de Elisabeth Sparkle al final de *La sustancia*.

Es como si en ese instante de pregunta se generara un encuentro del tipo de Perseo y Medusa. Me confrontan con mi mirada, que me petrifica a mí misma.

Después de Ovidio, otras derivas del mito imaginaron que Perseo vencía a Medusa colocando su escudo como espejo directamente ante ella; al mirarse a sí misma, Medusa se convirtió en piedra y quedó vencida. Cuando Rubens, en aquella carta a su amigo Peiresc, soñaba con cortar el nudo dorado de su ambición, quizá sentía los proyectos acumulados en su cabeza como nudos de escamas de color ámbar, similares a los de las sierpes de la cabeza del monstruo. Rubens, agotado y petrificado por su propia mirada, imagina por un momento que puede segar la cabeza del monstruo en que se ha convertido su agenda. Sería una especie de autorretrato del artista exhausto ante su propia capacidad de trabajo y pasión.

[20] Mary Beard, *Mujeres y poder*, trad. de Silvia Furió, Editorial Crítica, Barcelona, 2017.

Portadoras de pétalos de rosas

Tiempo después de la muerte de Rubens, Velázquez acometería su ambición definitiva de ascenso: ingresar en la Orden de Santiago, esa a la que, a pesar de lo que la leyenda decía, ni siquiera había optado el mítico Tiziano. El 6 de junio de 1658 el rey le nombra candidato a ingresar en la Orden de Santiago. Tres semanas más tarde manda que comience la investigación. Hasta noviembre no se ponen en marcha dos investigadores que visitan las aldeas de origen de los abuelos de Velázquez —era vital comprobar si eran «cristianos viejos» y estaban libres de condenas por herejía por parte de la Inquisición—. En diciembre realizan el interrogatorio a los testigos sobre si Velázquez fue pintor profesional o no. En los meses posteriores surgen distintos escollos relacionados con la aceptación de las pruebas vinculadas a la familia. El rey interviene y pide apoyo al papa, que firma los papeles pertinentes. En noviembre de 1659, un año y medio después del comienzo del proceso, Velázquez es aceptado en la Orden, meses antes de morir. Ese año y medio de espera ya en su edad madura me parece muy elocuente. Es fácil imaginar un don Diego desvelado en el camastro, insomne ante el enésimo anuncio de bloqueo hacia su petición. Asqueado por el desprecio que le hacen los caballeros, determinado sin embargo a entrar en su club, Velázquez logra morir con la notificación de que su solicitud ha sido aprobada.

De la coqueta fantasía de desconexión en Rubens a la tenaz batalla cortesana de Velázquez, estos caballeros con gotitas de pintura en el delantal jamás olvidaron que es el poder el que le abre o cierra la mano al arte; el que paga con retraso un lienzo, o financia un viaje inspirador a Roma, o proporciona una tarea y un salario que acabaron sosteniendo la osadía de un lienzo misterioso, inexplicable,

más allá del encargo.

Sin embargo, yo necesito olvidarlo de vez en cuando, porque si no el nudo dorado de la ambición puede acabar estrangulando la capacidad de imaginar. Creo que seguramente hasta el propio Velázquez, que es la ambición personificada, logró olvidar la conveniencia a la hora de representar *Las meninas* cuando se demoró pintando el mentón de Maribárbola o los ojos cerrados del mastín, en el placer de la observación y el amor por el detalle. Solo escribiendo novelas que no van a ser inmediatamente abrazadas por el sector editorial conseguiré cuidar el amor primigenio a la creación. Solo imaginando historias que no van a ser presentadas a una convocatoria de becas podré afirmar que sé encender un fuego. La portadora de pétalos de rosas disfruta de la aceptación y la seguridad que le da la cercanía con el poder, pero si ha elegido ese oficio es porque en primer lugar ella amaba la textura de los pétalos, lo cual a veces corre el riesgo de olvidar. Lo primero que la portadora de pétalos deseó, antes que la cercanía con el poder, fue acariciar cada día el suave terciopelo de las flores, aunque las rosas se hubiesen arrancado para gloria de otros. Soy una portadora de pétalos de rosa que depende de la financiación ajena —y de los marcos de prestigio y visibilidad—, pero debo recordar el lugar de la belleza, que no está en el zapato del rey, ministro o productor empresarial al aplastar las rosas a su paso. Además, las rosas, en todo caso, son artificios cultivados en viveros, recolectados por trabajadoras. No hay que olvidarlo cuando la yema del dedo roza los bordes de la flor. El trabajo soñador que hago es explotado por el poder, pero a su vez a menudo explota a otras, porque las artistas aguardamos nuestros tardíos pagos de facturas, pero también nos vestimos para la alfombra roja y ocupamos un lugar pretendidamente superior, en cuanto a prestigio, al de los zapateros, toneleros, recolectoras de rosas en viveros y cardadoras de lana. No es este un libro que lamente la precariedad desde el punto de vista

de un ombligo que ignora de forma deliberada. Como dijo mi amiga, la editora Sandra Cendal, «Creo que a veces confundimos precariedad, ansiedad y cansancio». Me parece que este libro va de lo segundo.

SEGUNDA PARTE

Piedrecitas blancas

Un murciélago

En mí hay una escritora conveniente, pues, que sabe acertar cuando imagina proyectos que interesan a marcos de poder. A veces, por el contrario, soy una escritora que guarda una novela en una carpeta del ordenador, resignada a dejarla dormir por un tiempo. Uno de los trucos básicos de la escritora conveniente es mirar qué centenarios se celebrarán durante los próximos años y pensar futuros proyectos vinculados a sus autores. Sabe que en una mesa de reuniones el dato de un centenario siempre es bienvenido.

Hace unos años aproveché una investigación previa para otro proyecto, como quien hace ropavieja con las sobras del cocido. Había leído obras de Carmen Martín Gaite e investigado sobre su figura y de paso imaginé una adaptación de su novela *El cuarto de atrás*. Mi amiga, la directora de escena Rakel Camacho, llevaba tiempo proponiéndome que hiciésemos algo juntas. *El cuarto de atrás* era una de las obras de Martín Gaite que más nos interesaban; por otro lado, sabíamos que a las productoras de teatro les interesan los autores prestigiosos. Hicimos cuentas rápidas y nos percatamos de que además en 2025 se cumplían cien años de su nacimiento. Esta vez tendrían que hacernos caso. Solicitamos la reunión, nos comportamos con la desenvoltura de quien confía en su buena idea, y el productor lo miró con buenos ojos. Sin embargo, nos advirtió que sería imprescindible contar con una actriz prestigiosa y, más que conocida, «cabeza de cartel». Nos comprometimos a buscar a esa inmensa actriz que pudiera encarnar las palabras de C., la protagonista de la novela.

El cuarto de atrás es un híbrido entre novela y ensayo con vocación de teatro. Como pediría Aristóteles para defender una esencia teatral, hay unidad de tiempo y espacio. Como pediría Peter Brook,

un personaje observa a otro cruzar la sala. C., escritora, se dispone a pasar una noche de insomnio en torno a sus apuntes —quiere escribir un libro sobre la imaginación y el miedo— cuando recibe la visita de un hombre vestido de negro, un supuesto entrevistador. Las preguntas del hombre irán desovillando la memoria de ella, y juntos filosofan sobre el tiempo, su orden y desorden. El libro tiene una curiosa dedicatoria inicial a Lewis Carroll y hay un guiño constante al laberinto como prueba inevitable para cualquier mente curiosa. Mejor un laberinto que un castillo, le dice el hombre de negro. Ella reconoce que se ha servido de la imaginación como refugio, escondite y fortaleza. Invoca a esa niña de la posguerra que fue, cuando la vigilancia y la escasez asediaron los espacios de juego —el «cuarto de atrás», inspirado en un cuarto de juegos de la casa natal de Carmen Martín Gaite en Salamanca—. Se inventó una isla, Bergai, nombre que surge de la unión de la primera sílaba del apellido de su mejor amiga con la del suyo, para fantasear con evadirse allí cada vez que la triste realidad se imponía con su racionamiento y censura.

A lo largo de la noche, C. encontrará una pista que le permite orientarse en su escritura: fue al contemplar el entierro televisado de Franco cuando se dio cuenta de que una era llegaba a su fin. Como si el dictador hubiera secuestrado el tiempo, y al morir él este se hubiese liberado. Ella se pregunta por el repliegue y despliegue de esta temporalidad, desde la niña que vivió el primer franquismo a la mujer madura que contempla el entierro del dictador en la pantalla. Una bella imagen condensa la percepción martingaitiana de aquel tiempo en movimiento: al igual que en el juego del escondite inglés, el tiempo se ha deslizado a hurtadillas, a la espalda de ella. Cerrar los ojos, girarse, abrirlos, y cada vez hallar las cosas transformadas y recolocadas sin saber cómo, sin conciencia de un proceso intermedio. C. quiere escribir un libro donde plasmar esta morfología temporal.

Como la reunión con la actriz muy popular y muy prestigiosa se iba

postergando, y ante la evidencia de que la productora no iba a garantizar nada hasta que la actriz muy popular y muy prestigiosa confirmase su participación, asumí que nadie iba a mover ficha si yo no presentaba una adaptación convincente. Una mañana me senté delante del ordenador, abrí un documento en blanco y empecé a teclear: «Si cierro los ojos / me visita una aparición». La oración insomne de C. sugería una estampa de Pierrot lunar. De la minuciosidad del texto original tomaría las palabras e imágenes justas que permitieran a la futura espectadora el viaje a esa noche de tormenta. Fueron las mismas palabras que unas semanas después, por fin, Emma Suárez, la actriz muy popular y muy prestigiosa, leyó en la sala de reuniones. Contuvimos el aliento mientras afilaba cada línea, cada palabra reconocida con exactitud; el susurro de C. que rememora cuando era niña y estaba a punto de perderse en el circo, o cuando se impacienta porque no logra dormirse y busca una pastilla entre los papeles. «Pero Emma, parece que llevas tres meses ensayando». Nos pareció que le había gustado; se iría a su casa a terminar de leerlo y a valorarlo con su agente.

Durante el año del centenario del nacimiento de Martín Gaite, además de acompañar la gira de nuestra adaptación, con sus ruedas de prensa, coloquios y entrevistas promocionales, ofrecí charlas, talleres, conferencias, y paseos literarios por el centro de Madrid. Son actividades exitosas: algunas personas me miraron con arrobamiento mientras desgranaba mi entusiasmo por la escritora, con citas, bromas, lectura de fragmentos, tesis improvisadas y repeticiones de oradora para poder orientarme dentro de mi propia espontaneidad. Los programadores culturales y libreros quedaban encantados con la alquimia. La lectora amorosa, la investigadora cotilla y la escritora en deuda con Martín Gaite que soy bailábamos una coreografía contagiosa. Un día, al terminar una conferencia, una señora me dijo: «Me voy ahora mismo a leer todos los libros de ella.

No sé qué he estado haciendo con mi vida».

A veces me pregunto si no debería dedicarme solo a esto: a la pasión por la vida de las escritoras. ¿No es un buen consejo propio de una gurú de redes sociales? «Afina tu marca»: escribe más libros, graba un *podcast*; renuncia para siempre a enfrascarte en complicaciones que nadie te ha pedido. La gente dice que hay que escuchar las señales: compara un auditorio de rostros sonrientes con el silencio en tu bandeja de correo. La historiadora del arte Eugenia Tenenbaum dijo en una charla[21] que la reivindicación de la genealogía de autoras era bien aceptada porque no atacaba esquemas consolidados; publicar libros, rodar documentales y conversar sobre ellas despierta cierta complacencia perfumada de activismo. No siempre fue así; hace quince años los programadores culturales no sabían que se acercaba el hallazgo del filón, facilitado por una difusión del pensamiento feminista y la perspectiva de género, y que celebraríamos juntas los nombres de Elena Fortún, Luisa Carnés, Carmen Laforet, Rosa Chacel y un largo etcétera en múltiples soportes y formatos, del escenario al *merchandising*, pasando por impresionantes reediciones de sus obras y nuevos estudios críticos sobre las mismas. Los proyectos dedicados a autoras poco conocidas lo tenían muy difícil a la hora de ser acogidos o financiados. Carmen Martín Gaite, por supuesto, nunca ha vivido el nivel de desconocimiento o maltrato que sufrieron otras; pero en cualquier caso en los últimos años también ha experimentado una reivindicación y una multiplicación de aproximaciones hacia su obra y figura. Para muchas lectoras españolas pertenece a un estrato de su formación emocional e intelectual con el que pueden reencontrarse a través de su lectura; o, si hasta ahora no la han leído, descubren en ella una especie de inspiración benéfica, marcada por dolores biográficos y aun así defensora de la alegría y del diálogo con los demás. Un acercamiento a su universo puede hacerte conectar con distintos

anhelos del presente. Sus cuadernos íntimos, publicados de forma póstuma, sus obras de *collage* y su capacidad de reinvención como personaje maduro casi performático se suman a sus ciclos de novelas más convencionales, pero igualmente sólidas, y a su faceta de rigurosa ensayista.

Cuando vuelvo en el tren después de una charla, el cansancio me hace despreciar toda esta buena fortuna; incluso me hace olvidar que un día también me arriesgué escribiendo una adaptación cuya producción final nadie me garantizaba. Sarcástica en el agotamiento de mi energía, me pregunto por qué no me dedico de una vez por todas a ese dichoso *podcast*, o hago otra adaptación de una novela de Martín Gaite ahora que ya queda claro que a mucha gente le entusiasma, o sigo escribiendo estas reivindicaciones de autoras. Parece que gusta y que dispensa ingresos periódicos en la cuenta. ¿Por qué no me acomodo dedicándome a ser comentarista y adaptadora de otras, en vez de insistir en ideas inconvenientes que no se corresponden al deseo de esas audiencias culturales de centenarios, librerías, teatros y salas de exposiciones? El cansancio abre una grieta dentro de mi cabeza y permite la entrada de un murciélago, una frase despectiva que niega la compatibilidad. Me acusa de ser solo creadora de encargo, buena olfateadora del mercado que no debería arriesgarse más. Olvido la posibilidad de combinar los trabajitos —amenizadora de veladas—, la conciencia de mercado y también el derecho íntimo a seguir cultivando otras conmociones a pesar de que no encuentren interlocución, término muy martingaitiano gracias a su ensayo *La búsqueda de interlocutor*.

Precisamente en la obra de Carmen Martín Gaite he encontrado una clave para este pensamiento intruso que revolotea contra las paredes de mi cabeza. Ella es la autora de la temporalidad, la filósofa que da nombre a ese tiempo que transcurre a hurtadillas con la imagen de un juego infantil. Pero también lo es porque sus obras recogen de forma explícita la duración de los procesos de creación.

Novelas que comienzan, se guardan y se culminan muchos años después, derivas recogidas en sus cuadernos, notas al pie, conferencias y dedicatorias; encargos que se entrometen y emplazan las obsesiones para más adelante. *El cuento de nunca acabar* es uno de sus ensayos más célebres, concebido durante años en la curiosa forma de siete prólogos, ensayos y anotaciones que finalmente se rinden y obedecen su propio título y no tienen final. Escrito pocos años después de la publicación de *El cuarto de atrás*, recoge el testigo inaugurado en esta noche de insomnio, cuando el hombre de negro vino para abrir la ventana y permitir que el murciélago del miedo se fugase —mejor un laberinto que un castillo—. Contra el acomodo y la certeza, el hombre de negro incita a Martín Gaite, perdón, a C., a atreverse a recuperar un estilo audaz y alucinado que practicó en sus primeras obras y después autocensuró.

El hombre de negro ha venido a decirnos que no confundamos el miedo o el cansancio con la conclusión.

[21] Festival E. L. Queer II. Segundo encuentro de Literatura Queer, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, abril de 2024.

Piedrecitas blancas

El hombre de negro, durante su visita nocturna, le pide a C. que se atreva a extraviarse. Habiéndose criado ella en tierras de Castilla, donde hasta el nombre es defensivo,[22] el hombre de negro le pide que sea menos ordenadora y más carrolliana. Le ofrece una pastilla que aviva la memoria, pero también la desordena, «algo muy agradable».[23] C., que ha empezado la noche rebuscando en los cajones Maxibamato, pelson, dagaz o dexedrina, sin aclararse acerca de si el objetivo es dormir o estimularse, toma la píldora de una cajita dorada y se adentra en el extravío. El hombre de negro le recuerda el cuento de *Pulgarcito*. Según recoge Perrault, la primera vez el niño dejó piedrecitas blancas y logró regresar a casa. Sin embargo, volvió a escuchar a sus padres susurrar en la cocina que lo iban a abandonar de nuevo en el corazón del bosque. Pulgarcito quiso repetir su plan: salió de noche en busca de piedrecitas blancas por los alrededores de la casa, pero esta vez la puerta estaba cerrada con dos vueltas de llave y no pudo salir a recogerlas. Así que, a la mañana siguiente, cuando se encaminaron de nuevo hacia el bosque, Pulgarcito desmigó el trozo de pan que llevaba en el bolsillo. Cuando se dio cuenta de que estaba perdido, intentó buscar el reguero de miguitas, pero los pájaros se las habían comido. Pulgarcito se perdió en el bosque y acabó en casa del ogro. El hombre de negro le dice a C. que hay que celebrar aquella aventura en el bosque; que las piedrecitas blancas, las pistas que dejamos para asegurar el camino de vuelta a casa, el plan que trazamos ante la amenaza de caos, en realidad solo sirven para llevarnos de vuelta a lo que ya conocemos, donde precisamente habita la escasez.

Las piedrecitas blancas serían una especie de invocación a Cronos, dios griego del tiempo que antes mencionábamos, una negociación

para sentir que controlamos algo del proceso. En opinión del hombre de negro, C. tiende a dejar piedrecitas blancas en forma de datos históricos, plazos que va marcando, géneros literarios como el ensayo o el artículo, recursos ya conocidos para ella, que la protegen de enfrentarse a los temas y riesgos que en el fondo la aterran. Hay, así, una nueva coincidencia del personaje de C. con la trayectoria biográfica de Carmen Martín Gaite. Es sabido que una de sus primeras obras es *El libro de la fiebre*, que plasma el estado alucinógeno de una mente alterada. Cuando le enseñó el manuscrito a quien era su marido por aquel entonces, el escritor Rafael Sánchez Ferlosio, él fue muy crítico con el tono de la narración. Ella guardó el borrador, que no se publicaría hasta muchos años después. Renunció a esa lógica carrolliana y escribió *Entre visillos*, una obra arraigada en su tierra salmantina, exploración de su reciente experiencia como chica joven en una ciudad pequeña en la posguerra. Ganó el Premio Nadal un año después de que lo hiciera su marido con *El Jarama*, posó ante la prensa dándole el desayuno a su hija en casa, según la afición de la prensa franquista de mostrar a las escritoras —como en el caso de Carmen Laforet— atendiendo las tareas domésticas mientras escribían libros ganadores, sin abandonar ese marco de feminidad disciplinada que era la aureola de Isabel la Católica. En los años posteriores, desencantada con la recepción que obtenían sus siguientes novelas, decidió entregarse a la investigación histórica. Acostaba a su hija a las ocho y se iba a la biblioteca del Ateneo de Madrid hasta las doce de la noche para avanzar en el estudio del siglo XVIII español. Ya barruntaba todo lo que florecería en *El cuarto de atrás* en forma de reivindicación del misterio y el desorden. Ahí estaba ya la observación del tiempo cotidiano, de los usos amorosos, la sombra tiránica del poder sobre las ensoñaciones, o quizá pesadillas. El juego asaltaba las pesquisas más rigurosas. Carmen Martín Gaite fue armándose de valor para reconocerlo. Ella era más de santa Bárbara bendita, patrona del trueno, que de Isabel la

Católica, aunque esta le hubiera sido inyectada en vena de forma indesalojable. Quería replicar aquella herencia. *El cuarto de atrás* fue esa puerta que abrió la entrada a unos años ochenta en los que Gaite se dedicó a profundizar en la hibridación entre el ensayo y la narrativa. *El cuento de nunca acabar* fue una defensa del desorden y la apertura, algo que ya había apuntado en *El cuarto de atrás* —por ejemplo, cuando el hombre de negro le recuerda el cuento de Pulgarcito—:

> —Cuando dejó un reguero de migas de pan para hallar el camino de vuelta, se las comieron los pájaros. A la vez siguiente, ya resabiado, dejó piedrecitas blancas, y así no se extravió; vamos, es lo que creyó Perrault, que no se extraviaba, pero yo no estoy seguro, ¿me comprende?[24]

Tardé tiempo en darme cuenta de un detalle. Después de meses de trabajo en el texto de *El cuarto de atrás*, después de haber escuchado al actor Alberto Iglesias, que interpretaba al hombre de negro, decir el texto incontables veces, después de impartir un taller acerca de la obra de Martín Gaite…, un día me percaté de que el texto original se equivocaba al recordar una parte del cuento. La primera vez que se extravía en el bosque es la de las piedrecitas blancas, y la segunda, la de las miguitas. Quién sabe por qué, después de tantos meses de lectura y escucha, fue entonces cuando Kairós pasó por mi lado y susurró: «¿No hay algo extraño en ese fragmento?». Alcé la mirada y lo agarré por el mechón.

Para poder atrapar ese instante había sido necesario que me sentara a releer tranquilamente la versión de Perrault de *Pulgarcito* y la versión de los hermanos Grimm de *Hansel y Gretel*, mientras tomaba los primeros apuntes para este libro. El inicio del cuento de *Pulgarcito* es muy similar al de *Hansel y Gretel*. Hansel también prueba con la estrategia de las piedrecitas blancas, y la primera noche de abandono el reflejo de la luna en los guijarros le guía de

vuelta a casa. Pero escucha otra vez la conversación en la cocina: su madrastra insiste en que deben volver a abandonarlos a él y a su hermanita —en *Pulgarcito*, en cambio, es el padre quien está convencido de la necesidad de esta medida cruel y extrema—. Hansel, como Pulgarcito, intenta salir de nuevo para recoger guijarros blancos que lo protejan, pero la puerta está cerrada, así que, al día siguiente, en el paseo fatal por el bosque, también recurre a desmigar su pan por el sendero.

Supongo que a Martín Gaite le pasó lo que a mí en este tiempo de inadvertencia del error, esto es, que la brillante idea, para un cuento, de una estrategia fallida y otra exitosa, con piedras y panes, hizo que el brillo nos distrajera, y, por ello, no nos paramos a pensar en su lógica. Además, la familiaridad que sentimos con *Pulgarcito* y *Hansel y Gretel* y sus imágenes arquetípicas puede hacer que no punteemos la coherencia de las partes intermedias. Conocemos de sobra la presentación —padres que abandonan a sus hijos a causa de la hambruna—, el nudo —los niños se pierden en el bosque y se encuentran con la casa del ogro o de la bruja— y el desenlace —los pequeños consiguen volver a casa y traen un tesoro que lo resolverá todo—.

Quizá la escritora no había olvidado la secuencia original, sino que de forma intencionada su personaje lo hacía: en su afán por desordenar las cosas, el personaje del hombre de negro había removido la sucesión de miguitas y piedrecitas. Por otro lado, José Teruel, experto en Martín Gaite y autor de una magnífica edición de *El cuarto de atrás*, menciona en una nota a pie de página que ella solía citar de memoria, al hilo de unos versos cervantinos que C. recita de forma inexacta. Es posible que fuera un despiste, un lapsus: «ya resabiado, […] no se extravió».[25] Describe el estado de Pulgarcito como «resabiado» y niega que se perdiera. ¿De dónde sale este juicio al pequeño personaje, y esta negación de su posterior aventura? Pulgarcito vive un arriesgado periplo, y es su

imaginación —el reguero en el bosque, el trueque de sus hermanos por las pequeñas ogresas para que su padre se las coma a ellas en lugar de a los intrusos, el aprovechamiento de las botas de siete leguas para que el rey lo convierta en mensajero de confianza— la que lo hace crecer, desde su tamaño inicial —casi insignificante, equivalente al de un pequeño pulgar— hasta su estatura heroica final. ¿Por qué dice Martín Gaite, «ya resabiado, […] no se extravió»? Quizá pensaba ante todo en la misión del hombre de negro: sacar a C. de su cobardía. Si C. es un indudable trasunto de Carmen Martín Gaite, se trata de reivindicar las miguitas de pan contra el estado de «resabiamiento». Ella quería poner en duda su propia evolución. Se pedía a sí misma desordenarse, involucionar desde su consolidación como estudiosa para hallarse de nuevo en el estado febril y nocturno de sus primeros textos, aquellos que habían suscitado la condescendencia de su marido. El hombre de negro, en cambio, es un interlocutor ideal, un conversador soñado[26] que alienta a todo lo contrario: le dice que hay que desorientarse para llegar a un lugar nuevo; si no, acabaremos en el punto de partida, reafirmando lo que ya sabíamos. Es lo que me ha pasado a mí al releer tantas veces ese pasaje sobre las piedrecitas y las miguitas en *El cuarto de atrás*: al sentir que ya sabía de qué me estaba hablando, no he atendido a la secuencia que me explicaba, y que resulta que no cuadra, merecedora de una réplica o una observación. Lo sobreentendido, es decir, lo resabiado, me estaba privando de un giro sugerente.

Cuando evoca el cuento de *Pulgarcito*, el hombre de negro dice que no está del todo seguro de la conclusión del cuento; eso es coherente. Esa inconcreción puede aplicarse también a la secuencia de las acciones atribuida al narrador de *Pulgarcito*. Al fin y al cabo, lo que busca es insuflar valor a C. para que renuncie a las piedrecitas blancas, que según él han lastrado el vuelo imaginativo de su escritura. Digo vuelo y pienso en las veces que aparecen pájaros en

Hansel y Gretel. Sé que Martín Gaite no escogió esta fábula, sino la de *Pulgarcito*, para ilustrar *El cuarto de atrás*, pero los dos cuentos comparten motivos literarios: aquí hemos elegido nuestra propia aventura y siguiendo las pistas de *Pulgarcito* hemos aparecido en las páginas tan cercanas de *Hansel y Gretel*. En este último cuento se pueden contar hasta cuatro apariciones decisivas de pájaros. La primera tiene lugar en el inicio del paseo fatal hacia el bosque. La madrastra le pregunta a Hansel por qué se detiene una y otra vez en el sendero; él responde que está diciendo adiós a una palomita blanca que está en el tejado de casa. La madrastra le llama tonto y le dice que no es ninguna palomita, sino el reflejo del sol. Más tarde, los pájaros se comen las miguitas, es decir, fuerzan a los protagonistas a buscar una nueva salida a su problema. Después de tres días deambulando por el bosque, encuentran otra ave blanca, muy hermosa, cuyo canto les hace detenerse. El pájaro aletea y deciden seguirlo hasta que se posa en el tejado de la casita de chocolate, donde caen en la dulce trampa de la bruja. Cuando Gretel empuja a la bruja al interior del horno y huyen por el bosque, con los bolsillos llenos del oro y las perlas de la malvada difunta, encuentran un ancho río, sin puente para cruzarlo. Un pato blanco se les acerca y los transporta de uno en uno al otro lado de la orilla.

Claramente hay una equivalencia entre la palomita blanca confundida con el reflejo del sol, la luna que ilumina los guijarros la primera noche, las piedrecitas blancas que se transforman en miguitas de pan al segundo intento, el pájaro que les guía hasta la casa de la bruja, y el pato que les permite cruzar el río de vuelta a casa. Los pájaros, relacionados con el sol y la luna a través de la alusión a la luminosidad y su capacidad de constituirse en referencia como nota de color, han guiado la aventura, hasta cerrarla y devolver a los niños al mundo real. Se fueron hambrientos y rechazados; vuelven valientes, sabios y con los bolsillos llenos. Han aprendido que volver una y otra vez a la cocina de una madrastra

que te odia no va a solucionar nada; también han descubierto que una deslumbrante casita de tejado de chocolate, cristales de caramelo y marcos de mazapán puede ser un lugar de muerte. El valor se escribe sobre un espacio desconocido, representado este último por el color blanco. Las piedras blancas deben transformarse en algo blando, fungible, esponjoso, frágil, engullido por el pico de un pájaro mensajero del sol y la luna. Por supuesto, esta presencia gemelar de cuerpos celestes —el pájaro que se posa en el tejado y el patito que tiene que hacer el trayecto dos veces— está vinculada también al hecho de que la aventura la vivan dos hermanos. Cuando Hansel le dice a Gretel que monte sobre el pato con él, ella, que ha pasado de ser acompañante silenciosa y objeto de cuidado de su hermano a verse al servicio de la bruja y tomar la decisión de empujarla al horno, que se ha fortalecido como heroína a lo largo del cuento, le responde que los dos juntos pesarían demasiado para el pato, y que es mejor que primero lleve a uno y luego a otro. Gretel ha aprendido que los procesos llevan tiempo, que se necesita calma, y que hay que reconocer las señales que aparecen para conducirnos.

[22] La figura de Isabel la Católica se menciona varias veces como modelo idealizado e impuesto a las jóvenes educadas en el primer franquismo, «Adivina, adivinanza / la fatiga no la alcanza / del Pisuerga hasta el Arlanza»: hasta las retahílas que se ofrecían a modo de juego hablaban a las chicas de aquella reina incansable de una Castilla en guerra. El personaje de C. deshilvana a lo largo de la noche el peso de aquel referente y su necesidad de rebelarse ante la norma de feminidad disciplinada que representaba Isabel de Castilla. Justo antes de tomarse la píldora que el hombre de negro le ofrece, afirma su creencia en los personajes ficticios y misteriosos frente a las figuras históricas y ejemplarizantes: «¿Sabe lo que le digo? Que sí creo en el diablo y en san Cristóbal gigante y en santa Bárbara bendita, en todos los seres misteriosos, vamos. En Isabel la Católica, no». Carmen Martín Gaite, *El cuarto de atrás*, ed. de José Teruel, Cátedra, Madrid, 2021.

[23] Ídem.

[24] Ídem.

[25] Ídem.

[26] Es interesante notar cómo Martín Gaite imagina a este interlocutor como un hombre de aire atemporal, casi mefistofélico, y cómo le coloca en un lugar de crítica, pero también de validación respecto a la obra de C. La profesora Barbara Zecchi dice al respecto: «Carmen Martín Gaite propone ver la escritura como una posibilidad de alternativa a la soledad y a la incomunicación femeninas, porque gracias a ella la mujer puede inventarse a un interlocutor ideal, al hombre que sus protagonistas habían estado buscando a lo largo de toda su obra. Ahora bien, *El cuarto de atrás* parece no poder todavía prescindir del hecho [de] que el interlocutor (aunque ficticio) sea un varón de rasgos marcadamente patriarcales,

al cual, además, la escritora-protagonista le otorga la autoridad de autorizar (valga la redundancia) su propia escritura. Sin él no habría ni comunicación, ni novela». Barbara Zecchi, «Inconsciente genérico. Feminismo y Nubosidad variable de Carmen Martín Gaite», *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 182 (n.º 720), julio-agosto de 2006.

Fantasía e imaginación:
tarta de fresa y huesito de pollo

Iris Murdoch dijo que fantasía e imaginación eran cosas distintas. Me lo explicó Pau Luque en su ensayo *Las cosas como son y otras fantasías*: aunque, para la escritora irlandesa, tanto imaginación como fantasía construían mundos artificiales, la primera era verdaderamente artística porque nos llevaba a descubrir más allá de la expectativa, a conocer al otro desde nuevas perspectivas, mientras que la fantasía se limitaba a preconcebir al otro y amoldarlo a nuestra expectativa inicial.[27] La fantasía, pues, sería una reafirmación de lo que ya sabemos; una arquitectura que recorremos con la complacencia de un propietario. La fantasía dice: los bosques son peligrosos, los vestuarios del gimnasio del instituto son excitantes, las princesas piden ser rescatadas, los violines suenan cuando hay un beso. La imaginación, en cambio, hurga en el decorado, tira de cordeles, levanta la esquina de un telón, percute en el cartón piedra y encuentra una nueva posibilidad. El rostro del gran mago de Oz proyectado sobre la cortina, y anhelado por Dorothy y sus amigos viajeros a lo largo de tantas aventuras previas, sería la fantasía. La imaginación es el perrito Totó que se cuela y descubre al hombrecillo operando la maquinaria, y entonces se revela una historia todavía más interesante, la del señor de Kansas cuyo globo aerostático fue arrastrado por el viento hasta Oz. La fantasía dice: «En una galaxia muy muy lejana», pero la imaginación resuelve algo inesperado: que Darth Vader es el padre de los héroes rebeldes Luke y Leia.

Cuando Hansel y Gretel vagan durante tres días por un bosque tenebroso, suspiran por un espejismo a su medida, y lo encuentran:

una fantasía, la casita de chocolate que podrían comerse a dos carrillos. Algo que ansiaron durante su caminata errática entre ramas y peñascos, atentos al ulular de las rapaces y al aullido de lobo en la oscuridad. Por fin se han dado de bruces con el oasis; un lugar dulce, esponjoso y confortable, pero que dura muy poco. Se desvanece entre sus comisuras: lo fantaseado no se sostiene cuando le damos un mordisco. Los niños saben bien que el juguete que tanto han reclamado al verlo pasar por los anuncios navideños de la tele se revela después como un artefacto inexpresivo. Es la imaginación la que toma la caja de cartón donde venía el codiciado juguete y convierte la caja en un barco al que saltar para cruzar el mar de parqué. De igual forma, cuando la seducción de la casita de chocolate se esfume para revelarse como cárcel, será la imaginación la que los salve. La bruja encierra a Hansel en el establo y se dispone a cebar al niño para que se vuelva más tierno y comérselo. Pero Hansel, despojado bruscamente de la fantasía de un éxtasis por chocolate, encuentra una posibilidad para la acción. Gretel, que ha sido esclavizada, le prepara a su hermano, por orden de la bruja, ricos manjares. La bruja, que es corta de vista, va cada mañana al establo y le pide a Hansel que extienda un dedo para palparlo y comprobar si ha engordado. Hansel guarda siempre un huesecillo de la comida y lo saca a modo de dedo. La bruja no entiende por qué el niño come y come y sigue teniendo un dedito tan flaco. Aunque la versión recogida por los Grimm no aclara de qué animal es el huesecillo que muestra Hansel, me gusta imaginar que es de pollo, para seguir con el papel ineludible de las aves en la peripecia de estos hermanos. Un pájaro se comió su reguero de miguitas en el bosque, otro les guio hasta la casa, un pollo asado les permitió ganar tiempo, y un pato blanco les ayudó a cruzar el río de vuelta. La imaginación alza el vuelo: Hansel ha imaginado una manera de contestar a los hechos. Ha pensado que, ya que la bruja lo está tratando como a un animal de granja, se confundirá con el hueso de

otro animal anterior a él, que también fue cebado y sacrificado. El hueso se comporta como una llave hacia la fragilidad de la bruja: una habitación oculta en el armazón fantasioso y triunfal de la malvada. Tiene tejados de chocolate para engatusar a los niños, pero es corta de vista y, además, muy exigente, porque quiere comer carne de primera calidad; y en ese juego alargado por el huesecillo-llave Gretel gana tiempo para estudiar los hábitos de la patrona. Cuando la bruja se resigna a comérselos aunque estén flacos, enciende el horno y pide a Gretel que se meta a comprobar cómo está el fuego. Gretel se hace la tonta y dice que no sabe cómo se entra. La bruja se impacienta y le enseña cómo se hace metiéndose ella misma. Gretel cierra la portezuela, deja atrás los gritos ardientes de la bruja y corre a liberar a Hansel. Él «saltó como un pájaro cuando se le abre la puerta de la jaula».[28]

La fantasía surge de la escasez: la casita de chocolate se imagina con el estómago vacío en el bosque. De igual modo, en *El cuarto de atrás*, Carmen Martín Gaite relacionaba el miedo de C. con la necesidad de fantasía. La literatura le permitió consolarse de esa inquietud ante la posibilidad de una experiencia real; los libros fueron refugio, y la fantasía, una evasión. Su amiga y ella inventaron Bergai para esconderse de la realidad y juntas empezaron a escribir una novela rosa. Pero el cuarto de atrás, la habitación donde jugaban, se va transformando poco a poco en un almacén para tiempos de escasez. Su madre acumula allí arroz, jabón, chocolate y perdices conservadas en vinagre. La conciencia del hambre arrincona los juegos. A Pulgarcito y a Hansel les cae encima un lote de tarros de avecillas embalsamadas que ya no pían para guiarlos por el bosque, ni les transportan de una orilla a otra. La necesidad invade cada centímetro de la vida. Por eso la novela rosa vive un auge en ese momento histórico concreto de la posguerra española: una fantasía poco imaginativa que da a la mente lo que anhela, esto es, un desenlace de abundancia y placer; finales felices que

consisten en comer perdices y, con los huesos sobrantes de las aves, percutir el xilófono nupcial. La fantasía chupa los huesecillos de los pájaros con ansia. Pero el personaje de C., al tomar conciencia de aquel miedo años después, invoca a la imaginación. El hombre de negro sopla y sopla como un lobo —durante toda la noche una tormenta feroz sacude los cristales y desparrama los folios donde se va escribiendo la historia— y derriba el refugio que C. había armado. El acto de imaginación valiente de C. será reconocer su propio miedo y traer a la luz aquellos secretos del cuarto de atrás.

[27] Pau Luque, *Las cosas como son y otras fantasías. Moral, imaginación y arte narrativo*, Anagrama, Barcelona, 2020.

[28] Hermanos Grimm, *Hansel y Gretel*, trad. de M.ª Antonia Seijo, en VV. AA., *El libro de los 101 cuentos*, Anaya, Madrid, 2005 y 2015.

Una receta infalible

Caperucita en Manhattan es una novela corta de Carmen Martín Gaite que bien puede inscribirse en esta reflexión sobre la imaginación y la fantasía. En ella, una niña llamada Sara Allen va desde su casa en Brooklyn hasta Manhattan a visitar a su abuela. Le lleva una tarta de fresa, receta obsesiva de su madre, que dedica cada domingo y fiesta de guardar a la elaboración de repostería. Tan orgullosa se siente de su tarta de fresa que cada vez que le piden la receta transcribe las cantidades de harina y azúcar modificadas para que a sus vecinas no les salga tan rica. La madre de Sara es una maniática del orden y el control del resultado. Es capaz de crear placer y belleza —la tarta—, pero de forma rácana y repetitiva hasta la náusea. Tanto es así que Sara ha acabado aborreciendo las tartas de fresa y no tiene ningún interés en heredar la receta que su madre le ha prometido. La tarta de fresa de la madre de Sara vendría a ser como la fantasía según Iris Murdoch, esa imagen que invoca una conservación de las imágenes y esquemas tal cual estaban. Los ingredientes obedecen puntualmente a las manos de la madre de Sara y acaban constituyendo una deliciosa imagen final dulce, pero predecible. Sara necesita rechazar la repostería como promesa de placer y control. Quiere dejar atrás el ritual familiar, es decir, la repetición. Su deseo es vagar por Manhattan, y lo cumplirá. Allí conoce a miss Lunatic, una vagabunda cuyo rostro se parece de manera sospechosa al de la estatua de la Libertad.

En una de las escenas iniciales de *Julie y Julia*, película de Nora Ephron de 2009, la actriz Amy Adams batía en un cuenco y afirmaba: «Después de un día en el que nada es claro, y, cuando digo nada, quiero decir nada, vuelves a casa y sabes con total certeza que, si mezclas yema de huevo con chocolate, azúcar y

leche, se espesará. Me reconforta». Amy Adams interpretaba a Julie, una treintañera hastiada de su trabajo, pero apasionada por la cocina que se consolaba en lo infalible de esta última actividad. Su admiración por la chef televisiva Julia Child y su aburrimiento existencial le llevan a inventarse un reto y contarlo en un blog: durante un año cocinará todas las recetas de *El arte de la cocina francesa*, el libro que Child escribió junto a Louisette Bertholle y Simone Beck y publicó en 1961; un clásico de la cocina para los norteamericanos. En términos murdochianos, hasta entonces el bizcocho había sido la fantasía para Julie —la fantasía de una ley que se cumple, la reciprocidad del resultado con una fórmula obediente —; pero fue la imaginación la que trajo la ocurrencia de ese reto que cambió su vida. Julie, que apenas cocinaba, se atreve a meterse en un laberinto de langostas vivas, áspics de gelatina, huevos cocinados de maneras diversas —nunca jamás había freído un huevo: cosas de los americanos—, el legendario *bœuf bourguignon* de Child… El éxito del blog incita un artículo en *The New York Times*, y su buzón de voz se llena de mensajes de agentes literarias y editoriales. Le proponen escribir un libro, que termina convirtiéndose en una película basada en hechos reales.

Un reguero de miguitas, o quizá de harina, une ese fragmento del guion escrito por Nora Ephron, en el que Julie bate yemas de huevo, con el texto de Carmen Martín Gaite. Tanto *Caperucita en Manhattan* como *Julie y Julia* transcurren en Nueva York, las dos protagonistas se sienten frustradas en su casa, barrio y vida cotidiana, y en ambas tenemos, al inicio, una receta de repostería como señal de fantasía conservadora. A la conexión se suma también otra cita martingaitiana, esta vez, de *El cuarto de atrás;* cuando C. recuerda su juventud espoleada por los talones de la Sección Femenina, en nombre de Isabel la Católica, otra analogía de receta hace su aparición:

> De la misma manera que un bizcocho no podía dejar de esponjar en el horno, si se batían los huevos con la harina y el azúcar en la proporción recomendada, tampoco podía caber duda sobre el fraguado idóneo de aquellos dos elementos —alegría y actividad—, inexcusables para modelar la mujer de una pieza, la esposa española.[29]

La madre de la Caperucita Sara Allen es, para Martín Gaite, prisionera y verdugo de esa misma norma de la infalibilidad femenina que atormentó su formación. Por ello, en el universo martingaitiano, el desaliño se convierte en una especie de activismo de género. La abuela de Sara hace gala del desorden en su apartamento; C. se defiende de aquellos fantasmas falangistas dejando que su casa se llene de papeles y objetos fuera de sitio; pérdidas y reapariciones —cartas, cajitas, dibujos— que alumbrarán una idea cuando se inserten en la narración a la deriva.

Cronos como tiranía, piedrecitas blancas como expectativa de control. La mujer del primer franquismo debía madrugar, abrir las ventanas de la casa, convertir la limpieza de la casa en gimnasia para el cuerpo —estirar músculos con el trapo en la punta de los dedos— y picar las verduras con energía militar. Cronos te prometía que, si cumplías con los tiempos de la receta, el resultado sería bueno para todos. Cronos como una receta de bizcocho. Si kairós es un tiempo distinto, el de la ocurrencia, la sorpresa, la imaginación y la epifanía, la forma de alimentarse correspondiente a dicha modalidad de tiempo ¿sería más propia de la caza y la pesca? Observación, espera, violencia y posible frustración. Agazapada a la espera de una idea, la escritora siente cómo el sol emerge del suelo sin que haya sucedido nada digno de caer en la cesta. De repente se escucha un tamborileo, algo se precipita: es Kairós, que pasa. La única manera de atraparlo es asirlo por el mechón, Kairós, liebre de orejas replegadas. Esta manera de entender los distintos tiempos corre el riesgo de quedar sesgada con una tradición de género

masculino que vuelve a sonar a fantasía cerril, la caza como épica viril y más emocionante. Sin embargo, basta pensarlo un poco más para confirmar que la caza o la pesca son iguales que la receta de bizcocho, otra expectativa de orden crónico. La caza actual tiene también su protocolo, porque hasta la supuesta incertidumbre del resultado está pactada en la montería —zona acotada, jauría de perros para agitar a la fauna, voceros estratégicos para poner el terreno a punto—. Y muchos rituales de cocina masculinizados —un asado argentino, un bacalao al pilpil en un *txoko* vasco o un arroz a la paella de un señor valenciano— también se las dan de tótems infalibles: el cocinero presume de dominar los tiempos y de conocer perfectamente los ingredientes inexcusables. No, kairós tampoco tiene que ver con la caza y la pesca, porque estas siguen siendo formas de aprisionamiento. Ver pasar a Kairós y agarrarlo se parece más a la persecución del conejo de *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll. Alicia se aburre y ve pasar un conejo blanco —de nuevo aparece ese color como promesa de inicio—. Alicia lo sigue hasta la madriguera. Decide adentrarse y se precipita a un mundo suspendido donde los muebles y objetos flotan. Mientras desciende, intenta hacer cálculos, pensar a cuántos kilómetros está, o si se dirige a Australia o Nueva Zelanda, pero pronto se da cuenta de que esos referentes y medidas no van a servir de nada en el tiempo de la madriguera. Uno de los objetos que encuentra es un tarro con una etiqueta que dice «Mermelada de naranja», pero está vacío. Quizá es un guiño a ese tiempo crónico de la receta casera infalible y tradicional, como los bizcochos de la madre de la Caperucita neoyorquina, de Julie Powell antes de su blog, o de la mujer ideal de la Sección Femenina. En el mundo que descubre Alicia ya no hay orden; la lógica va a revolucionarse. Como dice la dedicatoria de *El cuarto de atrás*:

Para Lewis Carroll, que todavía nos consuela de tanta cordura y nos acoge en

su mundo al revés.[30]

[29] Carmen Martín Gaite, *El cuarto de atrás*, *op. cit.*
[30] Ídem.

Dejar a la hija

En la última escena de *El cuarto de atrás* alguien entra y descubre a C. dormida en el sofá junto al manuscrito recién acabado: es la hija de la narradora, que ha vuelto de fiesta a las cinco de la mañana. Hay una especie de redención en ese tránsito que va desde la generación anterior de mujeres —que fue criada en el espíritu de Isabel la Católica, con su enérgico batir de huevos y esponjar bizcochos, madrugadora y gimnástica— hasta la joven que vuelve a las cinco de la mañana, se fuma un cigarro y se adormece entre libros. La hija aparece como símbolo de un nuevo tiempo, un uso y costumbre de la mujer joven radicalmente distinto a aquel que se impuso a las niñas del primer franquismo.

La aparición de la hija en el último capítulo es un episodio más de los escritos que Carmen Martín Gaite dedicó a las relaciones entre madre e hija. En *El cuento de nunca acabar*, la hija aparece como interlocutora ideal: la curiosa, ávida e insomne atención de Marta la llevaba a mirar de otra manera la realidad. La narradora recuerda un atardecer compartido con la niña en El Boalo, pueblo de la sierra madrileña donde la familia tenía una casa de vacaciones. Como una pequeña Borges, Marta juega a imaginar un dibujo que pudiera contener todas las cosas allí percibidas. Esa conversación y el encuentro con un sapo silencioso junto a la cancela despiertan en la narradora/ensayista un sentido trascendente, un misterio, «la picadura de lo eterno junto con lo efímero».[31] Entonces la madre de la escritora y abuela de la niña, María Gaite, las llama para cenar, y tienen que volver del paseo. Al día siguiente, la narradora se despierta temprano y por un momento imagina una novela que comienza con el paseo de una madre y una hija; pero enseguida descarta esa idea sometida a un género y a un tono «discreto y

apacible»[32] que no podrían corresponder al vértigo estelar que sintió ella durante la víspera. En esa vivencia germinaba *El cuento de nunca acabar*, que inició nueve años después; allí ya latía un miedo y la aspiración a alcanzar lo indecible a través de la palabra. Hay una conciencia del paso del tiempo y de la fragilidad de la experiencia. La narradora, en presente, escribe de nuevo desde su mesa de la casa de El Boalo. Se asoma a ver si aquel sapito aún permanece en la cancela, pero por supuesto, la lógica de Cronos lo impide: el sapito no está. Como tampoco está ya la voz de su madre llamándola para que vaya a cenar: María Gaite había fallecido en 1978, el año en que se publicó *El cuarto de atrás*, poco antes de que le otorgaran a la escritora el Premio Nacional de Narrativa. «Mirando las nubes moradas, me acordaba de muchas más cosas y pensaba que todas forman parte del mismo cuento, ese que solamente la muerte quiebra. Pero no estaba triste».[33] Aquella niña, Marta, imaginó un cuento donde cupieran todas las cosas; la madre, Carmen, aceptó aquella tarde que los cuentos pudieran recogerlo casi todo, como Caperucita con su cesta; pero una certeza adulta se impuso: la de que para las narradoras el tiempo pasa, y entre giro y giro del escondite inglés se van perdiendo para siempre algunas visiones y voces.

Una gota de melancolía tiñe la relectura de aquellas líneas de *El cuento de nunca acabar*. Es difícil hablar del universo martingaitiano a lo largo de varias páginas y no mencionar la prematura muerte de Marta Sánchez Martín. Siempre protesto ante el morbo que nos lleva a poner por delante, en las semblanzas de las escritoras, las desgracias personales como principal rasgo característico, algo que en las biografías de los escritores —más en concreto, de los escritores blancos y heterosexuales— no se aplica de igual modo. Me gustaría no decir cómo falleció Marta. Pero también abogo por desobedecer el tabú de aquel tiempo, cuando una epidemia de sida acababa de infiltrarse en España y dejaba jóvenes muertos en las

puertas de los hospitales, donde no sabían cómo atenderlos y solo les podían recomendar analgésicos para sobrellevar la agonía. Marta Sánchez Martín fumaba desde muy joven y pronto empezó a dejarse llevar por otras drogas. Se contagió del virus a través de una aguja compartida y falleció a causa de una neumonía antes de cumplir veintinueve años. Es importante decir más cosas acerca de ella; temo que en el año del centenario nos limitemos a grabar con esa fatídica aguja a modo de punzón, una y otra vez, el contorno de su figura como mero símbolo trágico. Digamos también: Marta Sánchez Martín estudió Filología, tradujo libros de Truman Capote, Patricia Highsmith, Gerald Durrell, Rudyard Kipling; le fascinaba Dashiell Hammett —como atestigua la descripción de su mesilla de noche en el último capítulo de *El cuarto de atrás*—, volvió de fiesta a las cinco de la mañana y le dio un beso a su madre, tuvo muchos amigos, le regaló a Carmen Martín Gaite el término «cuadernos de todo», veraneó en El Boalo, la casa de los Martín Gaite en la sierra de Madrid, y en Coria, Cáceres, donde estaba la casa familiar de su padre, el escritor Rafael Sánchez Ferlosio. Una vez viajó a Nueva York. Estuvo viva y fue una persona. Podríamos seguir.

Carmen Martín Gaite logró, en el dolor por la pérdida de su hija, aferrarse a la mano de la imaginación y dar forma de cuento al duelo. Después de aquella triste primavera de 1985, Carmen mantuvo la invitación que le habían hecho desde una universidad americana para impartir clases en el primer trimestre del curso académico. De camino, pasó unos días en Nueva York. Fue entonces cuando surgió la idea del cuento de una niña perdida en la gran ciudad. Cinco años después se publicaba *Caperucita en Manhattan*: Sara Allen desafiaba el orden impuesto, rechazaba un mundo de tartas de fresa y rituales maniáticos y seguía a la vagabunda miss Lunatic. De pelo blanco y largo, sombrero de ala ancha en la cabeza, Miss Lunatic es una invocación de la escritora, una chamana que toma rasgos de la estatua de la Libertad, pero también de la propia

Martín Gaite. Ella, que tanto escribió sobre el miedo al desprendimiento extremo y el triunfo del caos, se convierte por fin en vagabunda por un rato. Parece que la fábula de *Caperucita* le estaba aguardando como espacio para una fuga de la imaginación que le permitiera reconciliarse con los dolorosos hechos biográficos: cuento ancestral, recogido primero por Perrault y luego por los hermanos Grimm, *Caperucita Roja* es una antiquísima forma de transmisión entre madres e hijas para abordar la aventura y el miedo como experiencia iniciática. Hay algunas variaciones según la versión. Perrault dice que Caperucita lleva un tarrito de cristal con mantequilla, y los Grimm, que lleva un trozo de tarta; Perrault cuenta que el lobo devora a la abuela y la niña sin remisión; los Grimm mencionan dos desenlaces posibles dentro del cuento: en uno, el cazador rescata a la abuela y la niña, y en otro, la abuela pone un cubo con agua de cocer salchichas en la puerta y el lobo cae dentro. No obstante, en todas las versiones prevalecen los rasgos del arquetipo: el encargo de la madre, la caperuza y el encuentro con el lobo. Carmen Martín Gaite toma todos estos elementos y los repiensa para permitir que la hija tome su propia decisión. En su obra no hay rescate a cargo del cazador, ni moraleja; Sara elige ser arrastrada por la libertad.

Cuando fui al hospital para parir a mi hija llevaba un libro que había sacado esa misma semana de la biblioteca: *¿Existía Caperucita Roja antes de Perrault?*, de la profesora Susana González Marín. Con este objeto en la canastilla —junto a los pañales, los bodis y el gorrito para la bebé que iba a nacer—, no pretendía aportar más peso simbólico al ya de por sí trascendente momento. Simplemente unos días antes me había llamado la atención el libro expuesto y lo tomé; ahora me aguardaba una inducción al parto que podía conllevar muchas horas de espera y por eso traía lectura conmigo. Más adelante, por supuesto, sí recordé aquella presencia en forma de hojas cosidas sobre la cama de la habitación de hospital. El libro

indagaba en las conexiones del cuento con rituales antiguos que implicaban la participación de jóvenes con capas de color vivo y hombres disfrazados de bestia.

Lo que dicta la fantasía: las mamás tememos que nuestras niñas, cuando empiecen a asumir las tareas que les hemos legado, se extravíen ante un peligro. Otro dictado de la fantasía: cuando las niñas recolectan flores silvestres, los lobos tienen hambre. Lo que propone la imaginación ante estos preceptos es preguntarle a tu abuelita por qué tiene los dientes tan grandes —y descubrir así que a veces las formas familiares podrían estar ocultando una amenaza —, o llevar, como en *Caperucita en Manhattan*, una moneda mágica en el calcetín y una bolsa color malva que te ha dado una vagabunda, con unas palabras para conjurar el miedo.

Nueve años después de aquella lectura sobre el mito de Caperucita, mi hija juega en la plataforma de videojuegos Roblox, pero solo los sábados por la mañana, a modo de permiso especial. Es un lugar inquietante para una madre, donde campan los avatares de desconocidos de todas las edades que a menudo intentan entablar conversación entre jugadores. Me han llegado noticias de niños que han proporcionado su dirección física a interlocutores del chat, que luego se han personado en la casa, para estupor de los progenitores —la madre no deja de grabar con el móvil mientras exclama: «¿No te parece extraño que un adulto de cuarenta años quiera jugar con una niña de diez?»—. Yo le digo a mi hija, igual que hizo la mamá de Caperucita: «No hables con ningún desconocido, no contestes nada. Cuando alguien que no sepas quién es te pregunte algo, cierra el chat». Mi niña tiene un pijama rojo y ha desayunado tortitas con mantequilla de un tarro de cristal. Yo no quiero negarle la posibilidad de acceso a los videojuegos; quizá lo estoy entendiendo como una dosis homeopática de bosque. Y tampoco querría transmitirle la idea de que cualquier desconocido es un peligro potencial. Pero los cuentos de nunca acabar y las noticias de

internet me han obligado a hacerlo. Suerte que la imaginación nos tiende la mano —es una página cosida a otra y a otra y a otra— y después nos invita a leer juntas *Caperucita en Manhattan*.

[31] Carmen Martín Gaite, *El cuento de nunca acabar*, Anagrama, Barcelona, 1988.

[32] Es interesante que relacione el género novelístico con la discreción, como si admitiera que la novela permite trabajar a partir de la intimidad, pero sin exponerla.

[33] Carmen Martín Gaite, *El cuento de nunca acabar*, *op. cit*.

TERCERA PARTE

Coser la sombra con jabón

Nota al pie

Cuando se termina de escribir un manuscrito no es raro sufrir un accidente en el pie. En mi caso fue una caída por las escaleras, el primer esguince de mi vida. Supongo que me sentía eufórica por tener un borrador de novela entre las manos, pero a la vez nerviosa y sorprendida ante la llegada de un cierto duelo que no había contemplado: el fin de una etapa del proceso. Se acabó la investigación, la capacidad de ampliar el tema, la posibilidad de que un nuevo personaje se cruce en las vidas de las protagonistas. Existe ya una primera versión y todas las conversaciones a partir de este momento tendrán que tomarlo en consideración. Ya no estamos en el gerundio de escribir, sino en el de revisar. El miedo y la vergüenza de haber dado forma a una idea.

Nada de esto pasaba por mi cabeza de forma consciente o reconocible cuando me precipité por las escaleras. En ese momento yo solo me afanaba en preparar la mesa para las participantes en un taller que había organizado yo misma. Estaba en el ecuador de mi primer año como artista autónoma; había cumplido con creces los plazos «crónicos» impuestos a mis proyectos: primero la adaptación a obra de teatro de *El cuarto de atrás*, y después la finalización de la novela. El texto teatral ya estaba en manos del equipo artístico y la productora, aunque tardábamos en confirmar detalles importantes sobre su puesta en pie. Había enviado el borrador de novela a mi agente y a algunas personas cuya opinión consideraba importante, pero habían transcurrido un par de semanas sin ninguna noticia, ni siquiera un mensajito o una foto voluntariosa de un café junto a la primera página para saludar y dar fe de que la lectura había comenzado. Aturdida ante mi propia velocidad, no correspondida por las reacciones de los demás, invocaba a la paciencia mientras sacaba

adelante los días de la semana. Aquel día de junio, sábado por la mañana, tocaba sesión de lectura y escritura en el marco de un taller que había inventado en torno a la obra de Martín Gaite y la pintura de Isabel Quintanilla, que por aquellos días era popular en Madrid gracias a una exposición en el museo Thyssen; el taller consistía en dos sesiones impartidas por mí, una visita a la exposición y más adelante una excursión con visita guiada a la casa familiar de Carmen Martín Gaite en el pueblo de El Boalo.

Había convocado a las participantes al jardín comunitario de mi edificio para hacer la tertulia más relajada y agradable. Ellas vendrían a las once; en aquel momento eran las once menos cuarto. Sobre las dos mesas plegables, unidas bajo un gran mantel de papel listo para ser garabateado con apuntes, había rotuladores de colores, bibliografía a mano para consultar, un ramo de flores en un jarrón, tazas, una *kettle* para hervir el agua, bolsitas de té, galletas y un azucarero. Las sillas estaban colocadas, y el portal, barrido. Había subido y bajado cinco veces de mi casa al jardín, y viceversa. Ya solo me quedaba dejar la cafetera con el café recién hecho y la jarra de agua preparadas. Subí a casa a recogerlas. Llevaba una en cada mano; toqué el botón del ascensor con el codo. Escuché cómo alguien en el rellano de un piso superior llamaba también, abría la puerta del ascensor, charlaba con alguien, retenía la puerta abierta. Decidí bajar andando, jarra de agua y cafetera en ristre, apresurada porque llegaban ya las participantes. Cuando me quedaban cinco escalones para llegar al portal, pisé mal y caí hacia delante. Mientras me precipitaba en el aire alcé los brazos para evitar que la jarra de cristal se rompiera contra el suelo. Un arco líquido brotó de cada recipiente como un aspersor. Aterricé sobre mi pie izquierdo; posé la cafetera y la jarra. Sentí cómo me ardía el pie, aovillada entre el agua y el café.

En *Misery*, de Stephen King, el escritor Paul Sheldon acaba de publicar un libro en el que pone fin a la saga de su exitoso personaje

Misery Chastain, heroína de sus novelas románticas. Además, ha concluido el manuscrito de un libro de temática y tono muy distinto al del universo de Misery que le ha hecho un autor de *best sellers*. Para celebrar su liberación, Paul se bebe dos botellas de champán y conduce en dirección incierta, con ganas de vivir una aventura:

> Una especie de Gran Odisea a alguna parte, un modo de volver a familiarizarse con la realidad después del tránsito a través del terreno ficticio de su novela.[34]

Una tormenta de nieve provoca que su coche caiga al vacío. Queda malherido y atrapado, pero una mujer lo rescata: se trata de la enfermera Annie Wilkes, que lo lleva hasta su granja para cuidarlo, y le asegura que cuando la nieve remita lo llevará a un hospital. Annie resulta ser su «fan número uno» —hasta su cerdo mascota se llama Misery— y también una psicópata que lo secuestra y prolonga su convalecencia con pastillas y torturas. Cuando lee la última entrega de la saga de *Misery* se enfurece: su ídolo no puede morir. Annie obliga a Paul a quemar el manuscrito que traía y a escribir una nueva obra para hacer revivir a Misery. Al darse cuenta de que Paul está intentando escapar, lo ata a la cama y le corta el pie izquierdo. A pesar de todo, Paul consigue terminar un nuevo borrador y prepara una encerrona a Annie. Ella, ilusionada por la fusión que cree haber alcanzado con Paul, y que culmina con la reescritura del último volumen de *Misery*, prepara el ritual que a él le gusta hacer cada vez que termina un borrador: champán, un cigarrillo y una cerilla para encenderlo. Paul aprovecha un descuido de Annie para quemar unas páginas a modo de llamada de atención, y cuando ella se agacha a apagar el fuego le arroja la máquina de escribir. Pelean a muerte a lo largo de la casa y finalmente Paul es rescatado por la policía. Paul obtiene otro gran éxito con *El retorno de Misery*, pero queda traumatizado, refugiado en el alcohol y con un bloqueo creativo. Su editor le anima a relatar la experiencia del secuestro,

sabiendo que ese libro sería un éxito aún mayor. Pero Paul se siente incapaz. No obstante, a pesar de los dolores y de las alucinaciones recurrentes en que Annie se le aparece, él se esfuerza en sentarse ante la pantalla en blanco. Un día ve pasar por la calle a un chico con una mofeta en una jaula. Esto le intriga. Y poco a poco consigue teclear unas palabras; sigue la pista de aquel Kairós que le ha soplado que el mundo es, todavía, mucho más grande que la granja de Annie o la saga de *Misery*. Que el éxito, a menudo tirano aliado de Cronos —el tiempo en la novela de Stephen King se construye sobre plazos de escritura—, con sus prisas y su miedo a incumplir, olvida a menudo atender a ese destello escondido entre los grises de la mañana, y que podría ser el inicio de un cuento o una novela: el muchacho con la mofeta.

Stephen King afirma que Annie es una metáfora de las adicciones que le torturaron durante mucho tiempo hasta que consiguió rehabilitarse y dejar para siempre el alcohol, la cocaína y las pastillas. Escritor de inmensa popularidad y frenética producción, la figura de Annie tiene sin duda también otro significado: la sumisión a la expectativa del público, el encadenamiento a una fórmula. El libro, como otros de Stephen King, supo impactar en la cultura popular: Annie se ha convertido en el paradigma de fan peligrosa; una admiradora de aspecto inofensivo que obliga a su escritor favorito a darle, de la forma más cruel, las dosis de contenido que ella espera. King imaginó un gesto brutal, el hachazo en el pie izquierdo, para representar el miedo del artista a que su obra decepcione, y también a que la actitud de los lectores condicione radicalmente su trayectoria. En la película realizada a partir de la novela, Annie —interpretada por Kathy Bates— no le corta el pie al escritor —interpretado por James Caan—, sino que con un mazo le tuerce los dos tobillos. Por lo demás, la peripecia es bastante similar. La última escena de la película es un James Caan renqueante, apoyado en dos muletas, que acude a una cena en un restaurante

con su editora, interpretada por Lauren Bacall. Un nuevo libro, ajeno a la saga de Misery y por fin valorado por la crítica, les reúne. Paul se encuentra optimista, pero las visiones de Annie lo acechan constantemente: confunde a una camarera que lleva un cuchillo con la sombra persecutoria de aquella pesadilla.

Terminar algo es temer al futuro. He buscado en diccionarios de biodescodificación en internet; son páginas que te explican la razón por la que te ha salido un orzuelo en el ojo o te has hecho un esguince. No soy muy devota de los análisis holísticos, pero tampoco los rechazo con escepticismo. En cualquier caso, es razonable que un accidente haya sido favorecido por un estado de ánimo. El aturdimiento, el ansia y la prisa —no resignarse a esperar un minuto para bajar en el ascensor cuando cargas con una cafetera y una jarra de agua y ya has hecho seis viajes en media hora— me dieron el empujón que mi cuerpo reclamaba para detenerse. Los nervios me precipitaron.

Esperé a las alumnas del taller sentada en el portal con una bolsa de hielo en el tobillo. Me sentía avergonzada por haber intentado organizar una velada perfecta y coronarla de la manera más estrepitosa. A lo largo de aquellos minutos de espera, justo antes de que llegaran todas, decidí ser sincera, asumir lo que había pasado, compartirlo y seguir adelante con la clase. Entonces Kairós pasó a mi lado y me susurró algo que pude utilizar en la sesión de la mañana: ahí había una oportunidad para reflexionar sobre la irrupción del cuerpo y su presencia o ausencia en el arte. Llevábamos dos días dedicadas a la obra de Carmen Martín Gaite e Isabel Quintanilla y, aunque habíamos hablado de cómo a menudo las dos construían los espacios y las caracterizaciones de personajes a partir de objetos —sobre todo Quintanilla, cuya obra está dedicada prácticamente en su totalidad al género del bodegón—, no me había preguntado de forma expresa por la ausencia del cuerpo en el trabajo de ambas. En la obra de Quintanilla no hay cuerpo, sino alusiones al mismo a

partir de objetos o espacios: cuchillos, camisones, un neceser, unos zapatos… A veces en sus lienzos hay, sobre la encimera de su cocina, un conejo despellejado o un salmonete con las escamas aún brillantes; en cualquier caso, la corporalidad se invoca a partir del objeto o el cuerpo muerto. En los textos de Martín Gaite los personajes rara vez se ruborizan, sudan, sienten la boca pastosa o el corazón se les acelera. El contacto entre personajes es algo que sobre todo se anhela; el juego transcurre más bien entre miradas, omisiones y fugas. Un personaje de Carmen Martín Gaite no se habría caído por las escaleras ni habría impartido un taller con el pie inflamado. Esta renuencia a la explicitud física unía a las dos autoras. Había algo elusivo en ellas a la hora de mirar de frente el cuerpo, de incorporarlo a la página o el lienzo. Sin embargo, nosotras estábamos allí sentadas en carne y hueso, con sed de té o hambre de galletas, o la yema de un dedo cortada por el filo de una página. Con el torrente sanguíneo del pie cargado de ibuprofeno, expandido como un ungüento desde el interior, les pedí a las compañeras que leyeran o compartieran sus ejercicios para el taller. Vergüenza, risa, lágrimas: las animé a aceptarlo; estábamos vivas y teníamos miedo a sentir, pero la curiosidad tenía que ser más fuerte que nuestra propia vergüenza. Una participante nos contó una caída que había tenido hace unos días, también por las escaleras. Pensé que el cuadro de Isabel Quintanilla en el que unos zapatos aparecen cambiados de correspondencia con el pie derecho e izquierdo —la punta de cada uno señala hacia fuera— podía ser el autorretrato de una mujer demasiado atareada.

El tobillo se me hinchó como una pelota de tenis; afortunadamente para una autónoma como yo, la lesión no me impedía seguir trabajando. Cada día me acomodaba con la pierna extendida sobre un cojín y observaba de reojo mi pie negro, luego morado, luego amarillo. Recordé que Edipo significa «pie hinchado»: el diccionario de biodescodificación decía que, además de miedo al futuro, el pie

malogrado puede indicar conflicto con la madre. Estaba segura de que en mi caso este accidente no había tenido que ver con eso; de hecho, era mi madre quien me ponía la bolsa de hielo o me acompañaba hasta el centro de especialidades para que me hicieran una radiografía. No obstante, si volvemos a *Misery*, esta posibilidad hace aún más interesante la figura de Annie Wilkes: es una cuidadora de cuya tutela el protagonista no puede escapar, una especie de madre monstruosa, un síndrome de Münchhausen extremo. Es cierto que tanto en el caso del Edipo de «pie hinchado» como en el del Aquiles de talón frágil —porque mamá Tetis lo bañó en un lago para hacerlo inmortal, pero lo sujetó precisamente por esa extremidad—, como en el del Paul Sheldon tullido por su enfermera los héroes han culpado muchas veces a su madre de la dificultad que presentan para andar o vencer. Hay otra consideración interesante sobre *Misery*, que añade complejidad: habitualmente Stephen King tiene como primera lectora de sus obras a Tabitha King, su esposa, que también es escritora. Ella fue también la que impulsó una intervención —así se llama, en el proceso de rehabilitación de las adicciones, a la participación de los allegados que quieren que el enfermo afronte su problema— para que él reaccionara y eligiera qué camino seguir: en uno, iba pasadísimo de cocaína y alcohol hasta despeñarse; en otro, se curaba acompañado por ella y sus hijos, aun con el paso vacilante de un malherido. Stephen King, que escribió *Misery* en plena dependencia de las drogas[35] y presumiblemente sumergido en una tensión profunda en casa, consiguió, a través de la imaginación, reunir varios terrores y darles alas para que se convirtieran en un libro.

Postrada con el pie en alto, garrapateaba en el ordenador cuando recibí la llamada del director de un espacio teatral de Madrid. Cuando una dramaturga ve el nombre de un director o directora en la pantalla del móvil, a modo de llamada entrante, se tensa por la expectativa. «¿Qué tal estás?». «Muy bien», dije, mirando de reojo

mi tobillo tumefacto. Quería proponerme una adaptación de *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar, para la siguiente temporada teatral. En mis tiempos de estudiante de teatro había fantaseado con adaptar *Fuegos*, otra novela de la misma autora. Ahora recibía una invitación que sin duda formaba parte de las tendencias de la temporada madrileña, en la que, ya sabemos, proliferaban las adaptaciones de novelas, más favorecedoras de un buen resultado en taquilla, puesto que se trata siempre de títulos conocidos, como en el caso de mi propia versión de *El cuarto de atrás.* Y, también como ya sabemos, me he labrado una fama de adaptadora de escritoras. Aceptaba el encargo. Aun así, seguía con ganas de expandir mi propio campo de acción, de abrir la conversación a otros temas más allá del homenaje a escritoras y reivindicación de genealogía femenina, que era lo que el cosmos me ofrecía últimamente —también podemos llamarlo «mercado», en lugar de «cosmos»—; deseosa de que mi última novela, en espera de ser valorada por una editorial después de algún rechazo, me llevase a nuevos temas de discusión. No obstante, me mostré agradecida, en cualquier caso, a la propuesta de trabajo sobre una autora estimulante y un libro que fue de referencia obligada para toda una generación. «Es un libro que había que haber leído», me dijo mi madre. Encontré además el dato de que Felipe González, durante su mandato como presidente de España, había dicho que era su libro favorito, y eso disparó el prestigio de su lectura en ciertos entornos. El peso del poder y la construcción de la autoría son temas que siempre me han atraído, y que han vertebrado mis trabajos sobre todas las autoras que he llevado a escena. Además, había otra pregunta que despertaba mi curiosidad: ¿por qué Yourcenar había querido escribir este libro sobre aquel remoto emperador? Pronto reuniría pistas sobre la necesidad imperiosa de Yourcenar de sumergirse en la vida de un líder poco convencional, pero, sobre todo, responsable, en un contexto donde hacía muy

poco se había facilitado el ascenso al poder de un psicópata como Hitler. Me pareció que ahí había otra clave para la pertinencia actual de *Memorias de Adriano*, en tiempos de auge de discursos de odio y políticos a la carrera por lucir el comportamiento más aberrante.

Días después apunté esto:

Junio de 2024

«Edipo» significa «pie hinchado».

El bulto del tobillo parece una pelota de tenis.

Pensé que «renquear» y «rencor» quizá compartían etimología, pero no es así. Según el Coromines, «rencor» viene de «rancio» (*rancidus* en latín). «Renco: que arrastra una pierna. Procedente probablemente de un derivado del germánico WRANKJAN, "torcer"».[36]

En latín, «cojo» se decía *claudus*. El emperador romano Claudio fue así apodado por su cojera. «Claudicar» viene de ahí, de hacer algo torcido, defectuoso. Robert Graves escribió *Yo, Claudio*. Dos décadas después Yourcenar escribió *Memorias de Adriano*. Me han propuesto hacer la adaptación teatral. Por un momento imaginé que Claudio y Adriano tenían alguna proximidad, pero en realidad son de generaciones alejadas: Claudio muere en el año 54 y Adriano nace en el año 76. Me llamó Luis Luque para proponerme la adaptación el día siguiente de mi caída y torcedura. Yo estaba con el pie encima de una silla y una bolsa de hielo sobre el empeine. Me preguntó qué tal iba todo, y yo le respondí que bien, sin más. Entonces, me hizo la propuesta. Cuando, unas horas después, se lo conté a mi madre, ella dijo: «¡Ahora sí que tienes que ir al muro de Adriano!», porque llevo muchos años queriendo recorrerlo, de costa a costa, bordeando la antigua frontera entre Escocia e Inglaterra. No me había acordado de aquel viejo deseo. Pensé que tendría que curarme el pie para poder hacer aquella caminata, que, según internet, se tarda en realizar diez días. Yo, Claudia, recorrería el muro de Adriano con el pie recto algún día.

«Ortopedia» significa «pie recto».

Dicen que Adriano nació en Santiponce, Sevilla. He estado en el teatro romano de Santiponce. He estado sentada en una piedra cerca de otra piedra donde también se sentó Adriano (¿eso es así? No lo sé. Habrá que averiguarlo).

Me gustan las piedras y los pies torcidos por los golpes vivos, que se suceden desde Edipo hasta hoy, que pisan esas piedras.

Días después me he golpeado en el pie sano y tierno contra el cemento. Ha sido en el bordillo que hay junto a la parada de autobús de Acacias. Al ir a subir al bus, torpemente, mi dedo meñique del pie ha chocado contra el murete. Creí que era un corte y por eso ardía. Al bajar del autobús, compré Betadine, gasas y tiritas. Luego me puse hielo y entonces me di cuenta de que el problema no era el rasguño, sino la consistencia de morcilla, negra y oronda, que iba tomando el dedo. Mientras tanto, yo acompañaba la presentación de un libro, hablaba por el micro, me servía agua y me agachaba de vez en cuando para apretar el hatillo de la servilleta con los cubitos de hielo contra los dedos.

Al terminar, empezó a llover. En la calle no había ni un taxi. Caminé lentamente por la calle de Alcalá, arrastrando los pies mientras bajaban ríos de lluvia. En Cibeles, no sé por qué, se convirtieron en hilos de espuma blanca; quizá alguien había derramado jabón de una plaza a otra y la lluvia burbujeaba en las grietas negras del asfalto. Yo, Claudia, volví a casa renqueando.

Creo que esta vez ha sido por simple torpeza, la consecuencia de llevar el pie sano de un lado a otro con el desequilibrio del otro. Ahora el pie del esguince ha tomado la delantera y está más sano que el otro. Uno ha cuidado del otro.

No obstante, por si acaso, incluso contando con la torpeza, investigo si podría existir una explicación metafísica a este relevo de accidentes. La biodescodificación dice que el esguince es miedo al cambio. Miedo a haber dejado la seguridad de un sueldo mensual por la incertidumbre. El futuro viene

por la espalda.[37] El pie va a tientas, hacia atrás. Me pregunto si puedo seguir así, en este artilugio azaroso en que las facturas gotean, no vienen, se pagan rápido o se demoran.

Aspiraba a no lesionarme ni enfermar en junio; creí que las heridas de años anteriores se debían a un estrés de fondo y ahora que puntualmente ha vuelto el accidente me pregunto si estoy en el mismo sitio. Es verdad que antes era cistitis y ahora son accidentes con los pies, algo que jamás me había pasado; yo no conocía el esguince, la torcedura, el ligamento, no sabía nada de sus fragilidades. Saltaba y bailaba sin problema. Ahora piso como la sirenita cuando le han dado piernas y la bruja le avisó de que cada paso le dolería como un pinchazo con un cuchillo. No es verdad, no es un dolor tan intenso; puedo ir por la casa y por la estación de tren; puedo hacer la maleta y meter a congelar un puré de verduras. Es como pisar cerillas encendidas que se van apagando al tacto.

El momento de mayor felicidad llega cuando me tumbo en la cama, al saber que durante las próximas horas ya no tendré que alcanzar nada. Los pies reposan.

En *Misery*, un escritor que entrega su manuscrito a la primera lectora acaba atrapado en las expectativas de ella. En la película el escritor queda cojo de las dos piernas. Se arrastra a causa de la reacción de ella. *Misery*: la expectativa y la reacción. El autor, atrapado en la reacción y la reescritura.

Cojeo por la casa, encerrada, como James Caan en la película (en el libro, en vez de romperle los dos tobillos, Annie le corta un pie). Tengo miedo a mis primeras lectoras horrorizadas, a que me secuestren y exijan una reescritura entera.

No ha terminado junio y tengo un esguince en el pie izquierdo y un dedo roto en el pie derecho. El vínculo de estas lesiones con el borrador finalizado, y con los miedos que emanan de terminar algo y traspasarlo a las manos de los demás, se insinúa a lo largo de los

días en notas como esta. Mi amiga, la escritora Sabina Urraca, que en ese momento se encuentra en plena promoción de su libro *El celo* —una novela delicada y compleja cuya escritura le ha llevado varios años—, también se ha roto un dedo del pie. Ella pasa los días en entrevistas, sesiones de fotos que le ponen de los nervios —a ninguna de las dos nos gusta posar, pero parece que se ha convertido en un peaje obligatorio para una escritora en tiempo de promoción de su libro—, críticas que aparecen en la prensa cultural, encuentros con lectores y lectoras en clubes para comentar el libro, colas para la firma de ejemplares, mensajes públicos y privados, y puntuación con estrellitas en páginas de opinión. En medio de todo esto, cuando recalaba en una ciudad costera para una presentación en una librería, decidió bañarse en el mar. Nadaba cuando se golpeó contra una roca y sintió ese impacto ardiente en el dedo meñique del pie.

Fui a su casa a pedirle que me prestara *Mientras escribo*, de Stephen King, y hablamos de esta curiosa correlación entre mostrar un libro al mundo y quedar renqueante. Ella me confesó un episodio previo, durante la escritura de *El celo*, que también estaba relacionado con los pies. Tenía que sacar el manuscrito adelante y se había ido a su isla natal para concentrarse y escribir durante largos ratos por las mañanas, pero su familia la reclamaba a menudo para dar paseos o visitar a otros parientes. Empezaba a agobiarse ante la dificultad de preservar el aislamiento necesario para la escritura. Tal vez el inconsciente le impuso una versión de la metodología de Annie Wilkes en *Misery*, aunque suavizada. Me contó que las mujeres de su familia tienen la piel de las plantas de los pies muy dura, quizá de caminar por playas de piedras durante generaciones, quién sabe. El caso es que se la tienen que cuidar y limar a menudo; a veces es fácil pasarse con la lima y luego sentir dolor al pisar y acabar con el pie desollado. Durante la estancia en la isla se limó los pies y sin darse cuenta se los dejó en carne viva. Le costaba andar,

le ardían las plantas. Entonces les dijo a sus primos que no podía salir a pasear. Y sintió que se alegraba de que un motivo inexcusable la obligase a quedarse escribiendo.

A veces la vida abruma tanto que herimos nuestro propio paso para poder terminar de escribir. A veces, en cambio, «meterse a escribir equivale exactamente a salir a dar un paseo»,[38] como dijo Carmen Martín Gaite caminando por Poughkeepsie con el corazón roto por la muerte de su interlocutora más cercana, o como supo el Paul Sheldon de Stephen King cuando se arrastró hasta la calle y allí vio pasar a un chico con una mofeta que volvió a despertar su maltrecha curiosidad.

[34] Stephen King, *Misery*, trad. de María Mir, Plaza & Janés, Barcelona, 1988.

[35] *Misery* es un título que «define perfectamente mi estado de ánimo [en aquel momento]». Stephen King, *Mientras escribo*, Debolsillo, Barcelona, 2018.

[36] Joan Coromines, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid, 2011.

[37] Aquí me refiero a esa noción presente en algunas culturas de América, como la del pueblo aimara, en la que el futuro se entiende como algo que se carga a la espalda en forma de expectativas, mientras que el pasado es lo que se ve de frente, lo que ya se conoce. En palabras de la socióloga Silvia Rivera Cusicanqui: «En aimara el pasado se llama *nayrapacha*, y *nayra* también son los ojos, es decir, el pasado está por delante, es lo único que conocemos porque podemos mirar, sentir y recordar. El futuro es en cambio una especie de *q'ipi*, una carga de preocupaciones, que más vale tener en la espalda (*qhilpha*), porque si se la pone por delante no deja vivir, no deja caminar. Caminar: *quipnayr uñtasis sarnaqapxañani* es un aforismo aimara que nos señala la necesidad de caminar siempre por el presente, pero mirando el futuro-pasado, de este modo: un futuro en la espalda y un pasado ante la vista. Este es el andar como metáfora de la vida». Silvia Rivera Cusicanqui, *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2018.

[38] Carmen Martín Gaite, *El cuento de nunca acabar*, *op. cit*.

Coser la sombra con jabón

Si hablamos de imaginación, del paso del tiempo, orden, desorden, y de cómo pueden tocarse todos estos temas en la punta de un pie, tenemos que volar hasta el dormitorio de John, Michael y Wendy Darling, los niños que James Matthew Barrie imaginó que conocieron a Peter Pan. Este mito ineludible, forjado por el escritor con rasgos arquetípicos, ha conocido muchas versiones —de hecho, el propio Barrie se entregó durante décadas a su reescritura, adaptándolo a distintos géneros entre teatro y narrativa—, y casi ninguna de dichas versiones omite el episodio del primer encuentro con el misterioso ser visitante en el dormitorio de los niños. Peter ha entrado en busca de su sombra esquiva. Intenta cosérsela con jabón, pero la sombra no se le adhiere a la planta del pie. Llora de frustración y así despierta a Wendy, que procederá a coserle la sombra con aguja e hilo.

Peter Pan es una criatura mítica, un niño que se escapa con las hadas al poco de nacer. Posteriormente su madre lo rechazará, y él se irá a vivir a un mundo llamado Nunca Jamás. El propio nombre se lee como fantasía según la nomenclatura murdochiana. En Nunca Jamás los niños no crecen, las cosas no cambian y las aventuras se perpetúan en un reparto equilibrado en que cada uno desempeña un papel establecido. Sirenas, piratas, niños perdidos, pieles rojas; fantasías de otredad a disposición de una mente infantil oriunda de una cultura colonizadora, la Inglaterra de principios del siglo xx. Todo parece un escenario construido a la medida de Peter, incluido, por supuesto, el villano James Garfio, capitán de los piratas que vive consagrado a pelear con el niño. En Nunca Jamás, como en toda tierra feérica, es fácil perder la medida del tiempo. De hecho, el único instrumento para el tiempo crónico, un reloj, estaba en la

mano de James Garfio en el momento en que Peter se la cortó y dio de comer a un cocodrilo. Si uno quiere saber la hora en Nunca Jamás, ha de acercarse a la barriga del cocodrilo y esperar a que suenen las campanillas que anuncian la hora en punto.

Pero esta fantasía autosatisfactoria siente la necesidad de levantar el visillo de la ventana en el dormitorio de los niños Darling; Peter se acerca por las noches a escuchar los cuentos que relata Wendy a sus hermanos. Después de conversar por primera vez, Peter le pide a Wendy que vaya a Nunca Jamás para contarles cuentos a los niños. Wendy será la heroína de la historia en tanto que es quien realiza un viaje transformador; ella se atreve a volar, se expone a lo desconocido, sobrevive al riesgo y finalmente crece y queda como pionera de una genealogía de niñas que vuelan por las noches hasta Nunca Jamás. A diferencia de Peter, Wendy tiene memoria y conciencia; de hecho, tiempo después de aquella aventura, se ve en la tesitura de recordarle a Peter quiénes fueron Garfio y Campanilla porque él, niño eterno, juega y olvida con ligereza.[39]

Si Peter se comporta como un tiranuelo de su mundo, Wendy entonces es una especie de Shahrazad, también conocida como Sherezade, en el sentido de que se la tolera en tanto que contadora de historias. Es curioso recordar que en *Misery* de Stephen King también se menciona a Shahrazad, personaje narrador de *Las mil y una noches*. Paul Sheldon debe complacer a Annie Wilkes con sus historias, igual que la imaginativa esposa narradora al sultán Shahriar. En ambos casos, sus vidas dependen de ello; Annie Wilkes ejerce un poder absoluto sobre un postrado Paul, y su hacha está afilada para demostrarlo en cualquier momento. En *Las mil y una noches*, el sultán Shahriar, vengativo tras la infidelidad de su primera esposa, decapita a una mujer cada noche hasta que llega a su vida Shahrazad, cuyas historias logran mantenerlo en vilo y consiguen que aplace la sentencia durante los mil amaneceres que evoca el título. Por lo visto, los estudiosos que se han ocupado de contar las

historias fragmentadas que desgrana la narradora no han conseguido llegar a la suma de mil y una veladas: los cuentos que integran la antología —y cuyo número varía de una edición a otra— suman una cantidad menor. «Mil y una» vendría a ser una forma de decir «muchísimas», y quizá represente la sensación que tuvo Shahrazad mientras aguantaba en esa fina línea donde se jugaba la vida. Tampoco sabemos qué ocurrió al término de las mil y una noches. Las versiones europeas que tradujeron y adaptaron el texto, un rico cajón de sastre —o de mercader, más bien— lleno de leyendas, escenas eróticas, cuentos ancestrales de India y China y personajes históricos mitificados, necesitaban encontrar una conclusión feliz al arrojo de Shahrazad, y por eso se inventaron la redención final del sultán psicópata, su perdón al género femenino y la dicha conyugal entre ambos. Las compilaciones árabes antiguas, en cambio, preferían dejar abierta esa incógnita. Shahrazad ha logrado abrir una grieta en el marco del poder, pero no sabemos si logró superar el peligro. Quizá en algún rincón del universo ella sigue devanándose los sesos para entretener al poderoso al que debe la vida una noche más. Como la Aracne condenada a tejer una y otra vez por despecho de una diosa, Shahrazad exprime las palabras, los giros, los relatos de genios en lámparas y ladrones en tinajas para que el sultán suspenda de manera provisional el veredicto. Es el paradigma del artista y su dependencia del poder. Atado por su propia vocación, se esfuerza en buscar una salida a la premisa en la que se ha integrado con éxito, pero ha quedado atrapado en la demanda del tiempo. Su vida depende de la aprobación de un público poderoso. Quizá, en el momento en que el interés de sus historias decaiga, el sultán vuelva a acordarse de su teoría acerca de la maldad de las mujeres, y la decapite, o es posible que sencillamente el aburrimiento le ponga de mal humor y la castigue por ello. Shahrazad ha elegido el oficio de cuentacuentos y ahora se gana la vida cada noche, sin conclusión ni promesa más allá.

El Nunca Jamás de Peter Pan, la saga de Misery de Annie Wilkes —que ha leído todos los títulos con fruición y se emociona con aquel universo, donde se siente más segura y feliz que en el mundo real— y el plan de Shahriar son fantasías confortables para ellos. Shahriar se ha convencido de que asesinando cada noche a una nueva esposa logrará compensar el dolor por aquella infidelidad inicial. Peter, Annie y Shahriar esperan que las narradoras invitadas se adapten a los respectivos moldes que ellos controlan. Sin embargo, la capacidad de imaginar podría salvarles la vida a un escritor de *best sellers* y a una doncella persa, así como transformar la mirada de una niña victoriana.

> —Debo advertirte que acaso te dolerá un poquito —le avisó.
>
> —Oh, no lloraré por eso —dijo Peter Pan, que creía no haber llorado jamás. Y apretó los dientes y no lloró, y a los pocos momentos, su sombra estaba correctamente unida a él, aunque un poco arrugada.[40]

Peter apretó los dientes porque le dolió. El pie se fragiliza cuando se encuentran nuestra imaginación y nuestra fantasía —siempre según la clasificación que hizo Iris Murdoch—; cuando decidimos confrontar nuestra pequeña creación, que había permanecido a resguardo en nuestro ordenador, nuestra libreta o nuestra mesa, con el mundo. Se acabó la coexistencia en paralelo de los dos universos. Peter ha entrado por la ventana en busca de su sombra y Wendy ha dirigido la palabra a un extraño. Peter ha intentado apañárselas él solo y, en su ignorancia, pegarse la sombra con jabón. Desesperado, llora, y Wendy se despierta.

La sombra de Peter, reflejo de él mismo, se escabulle, le hace burla, se descontrola. Dicen que la niñez termina cuando por fin entiendes que la sombra no te persigue ni te amenaza, sino que forma parte de ti. Recuerdo a mi hija caminando por la calle, furiosa contra esa presencia que se empeñaba en seguirla. Peter se agobia

ante esta fuga, y es Wendy quien le ofrece una solución. Wendy, que es una niña a veces avejentada, sabe que una sombra no se cose con prisas, ni con lo primero que tengas a mano. Sobre todo, no se cose con jabón. Es innegable que el jabón en una planta del pie remite a lo resbaladizo y a lo frágil. Un pie pegado a su sombra con jabón sin duda va a deslizarse y romperse. Volar con libertad nos va a llevar a temer, y este temor puede hacernos dar pasos en falso que nos lesionen. Wendy, sensata y adulta, le quita el jabón de las manos y le cose la sombra. Duele un poquito, hay que apretar los dientes, pero al final la sombra vuelve a su lugar: a ser solo una sombra, no una presencia temible y descontrolada. La novela *Misery* es también ese proceso de costura: Stephen King deja que vuelen sus sombras —los fans tiranizantes, la enfermera carcelera, la fantasía de un retiro de escritura devenido en pesadilla— y las cose cual Wendy, página a página; las edita, y construye un libro que asegura que a ese caos terrorífico se le puede dar forma.[41]

No dejemos pasar esto de «retiro de escritura devenido en pesadilla». La granja de Annie tiene algo de la casita de chocolate de *Hansel y Gretel*. Si aquellos niños se perdieron en el bosque, Paul ha caído al vacío en una tormenta de nieve, atrapado y moribundo. Una presencia aparentemente angelical lo salva. Paul se cree afortunado, como Hansel y Gretel cuando arrancan una teja de chocolate para comérsela. En ambas historias, su salvadora se quita la máscara muy pronto y les hace saber que ellos están a su merced. La bruja quiere comerse a Hansel, y Annie, en cierto modo, también quiere comerse a Paul; de hecho, Stephen King imaginó una primera versión en forma de cuento en la que la historia terminaba con los huesos de Paul enterrados en el corral después de haber sido devorado por el cerdo mascota, y un único ejemplar de *El retorno de Misery* en manos de Annie, con las tapas forradas en cuero de la piel del escritor.

Paul Sheldon reconoce, cuando lleva cierto tiempo secuestrado,

que nunca ha tenido mejores condiciones para escribir: sin distracciones, con la bandeja de comida presentada puntualmente, encerrado en una habitación donde hay una mesa y una máquina de escribir. Stephen King también da cabida aquí a la fantasía de encierro monástico por la que las escritoras y escritores suspiramos cuando nos engullen las tareas cotidianas que nos apartan del proceso de escritura.

[39] «Peter Pan nos invita a un viaje en el que exploramos nuestros mundos de fantasía y en el que se aprende que la imaginación, aunque necesaria, no siempre nos va a salvar de la miseria», dice Silvia Herreros de Tejada, la persona que más sabe de Peter Pan en España, en su tesis doctoral inédita *Las edades de Peter Pan. Adaptaciones literarias y cinematográficas del niño eterno (1902-2010)*, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, 2010. Es más: lo que nos muestra Peter Pan es que la verdadera imaginación no rehuirá la miseria.

[40] James Matthew Barrie, *Peter Pan y Wendy*, trad. de María Luz Morales, Editorial Juventud, Barcelona, 1991.

[41] Es irresistible citar de nuevo aquí a Carmen Martín Gaite, quien, en un delicioso texto preliminar a una edición de *Peter y Wendy*, narra una escena familiar en la que aparecen su madre María Gaite a modo de señora Darling y el relevo sabio en Wendy (es frecuente además que Martín Gaite relacione a su madre con la actividad de la costura), y su hija Marta Sánchez Martín como Peter Pan: «Recuerdo que cuando cumplí ocho años, entré a darle un beso a mi madre, que estaba sentada junto a la ventana […], me abracé a su cuello y me eché a llorar. Ocho años ya son otra cosa que siete, era como empezar a ser mayor. Y ella, sonriendo, me acariciaba el pelo. "No seas tonta. ¿No pretenderás que te pase lo mismo que a Peter Pan, ¿verdad?". Esta anécdota, cuando alguna vez se la conté, emocionaba mucho a mi hija, que no solo me aventajó siempre en su pasión por el libro, sino que llevó hasta sus últimas consecuencias el rechazo a ingresar en el mundo tedioso y circunspecto de los adultos». Carmen Martín Gaite citada en José Teruel, *Carmen Martín Gaite. Una biografía*, Tusquets, Barcelona, 2025.

Pata de cabra

Mientras escribo estas páginas he rememorado una cita en la que una escritora afirmaba que, gracias a que se rompió una pierna, había podido disfrutar de unas semanas de concentración y descanso. No recuerdo quién lo dijo —he activado un intenso proceso de búsqueda sin resultado—. Juro que no he soñado la existencia de esta cita. He preguntado a la inteligencia artificial y la muy sinvergüenza ha afirmado sucesivamente que esto lo dijeron Virginia Woolf, Sylvia Plath, Flannery O'Connor y Carmen Martín Gaite. Lo de Gaite me ha hecho sospechar que el robot quiere complacerte de alguna manera, y, como oye campanas y sus espías satélites le han soplado que hablo mucho de esta escritora, me viene con esto por si acierta. Pero ninguna de ellas dijo aquella frase de que una pierna rota le había permitido un periodo de calma. Entiendo la confusión con Sylvia Plath: en una de las cartas a su madre una Sylvia joven se ha fracturado la tibia esquiando, y, a pesar del percance, le sobrevienen algunos pequeños golpes de suerte posteriores. Plath expresa a su madre su alegría con la pierna rota, pero esa no es la cita que busco. Respecto a Flannery O'Connor, el error de la inteligencia artificial sin duda está relacionado con el lupus que le diagnosticaron con veintiséis años y que le hizo llevar muletas hasta su muerte, a los treinta y nueve. No he querido discutírselo porque no me da la gana de educar a este caballero intangible cuyas neuronas de datos corretean gracias a una gigantesca noria de cangilones en algún lugar de Oregón u otro páramo similar; aunque, por otro lado, si lo estoy escribiendo en el ordenador, seguro que me está leyendo ahora mismo y toma buena nota. Sí: he gastado agua buscando la dichosa cita.

Pregunté a escritoras vivas, de carne y hueso, de mi entorno:

tampoco encontré la respuesta. Sin embargo, más de una me dijo que eso lo podía haber dicho cualquiera, incluso ella misma. Una amiga me dijo que hasta había fantaseado fugazmente con una estancia en la cárcel para poder comer, dormir, escribir y dar un paseo diario por el patio para verse eximida de sus tareas. Varias me enviaron textos o pantallazos en las que escritoras expresaban su desbordamiento por la vida cotidiana como cuidadoras. Nuria Labari me contó que cuando entrevistó a ejecutivas para documentarse sobre su novela *El último hombre blanco* muchas le dijeron que soñaban con romperse una pierna para detener su rendimiento. Entonces entendí que otro de los aciertos de *Misery* es acoger también esta fantasía de la irrupción, el accidente deseado en secreto; una plegaria atendida que hace derramar lágrimas de pánico cuando se cumple.

Cuando le pregunté a ChatGPT dónde estaba aquella cita que según él/ ella/ ello/ elle era de Flannery O'Connor, me respondió sin despeinarse que en su epistolario. Confié y fui en su búsqueda. El buscador de libros me indicó que solo quedaba un ejemplar de disponibilidad inmediata en Madrid en la librería La Buena Vida. Allá que fui.

Hojeé el epistolario para constatar que allí tampoco estaba la cita. A cambio, no obstante, encontré otra cosa. La renqueante Flannery, que vive en su granja Andalusia, en el sur de los Estados Unidos, dedicada a la crianza de pavos reales y patos, comenta en una carta al escritor John Hawkes que ha conocido hace poco el mito de las cabras que conducen el carro de Thor, dios nórdico del trueno. Cada vez que Thor se hospeda durante un viaje, ofrece sus cabras como aportación al banquete. Los comensales tienen que arrojar después la piel y los huesos a un único montón que se va formando en el suelo. A la mañana siguiente Thor hace que las cabras revivan. Pero una noche, uno de sus anfitriones, un mortal, rompe uno de los huesos para chupar el tuétano. Al día siguiente, una de las cabras

cojea. Thor monta en cólera y golpea con su martillo a aquel que ha quebrantado las normas.

> Esta información me la ha pasado casualmente Caroline Gordon, que imparte un curso de mitología en New School, por lo que le envié una postal del cabrero y puse «estas cabras han resucitado varias veces» […], he estado en el hospital y mis actividades han disminuido. Por el momento los viajes al medio oeste presentan contraindicaciones así que pienso quedarme tranquila escribiendo algunos relatos.[42]

Thor castiga la osadía de aquel que ha trastocado el orden de las cosas para nutrirse de un sabroso tuétano. Como Atenea con la lanzadera del telar de Aracne, y como Annie Wilkes con su mazo o con su hacha, ataca a quien desafía su norma. Pero aquel comensal golpeado provocó, con su brecha en la cabeza, una historia, un mito que ha merecido ser contado. Arrebato de la imaginación que necesita, con su hambre de vida, romper el orden fijado, el comensal del banquete para Thor es, con su pata de cabra rechupeteada, como Hansel con su huesecillo de pollo; o como O'Connor en su granja de aves, donde fabuló un magistral relato, *La buena gente del campo*, en el que una muchacha pierde su pierna ortopédica a manos de un embaucador. No puedo evitar pensar que Flannery O'Connor tal vez se identificara un poco con aquella cabra superviviente pero con el paso resentido.

La Wikipedia me explica que las dos cabras de Thor se llaman Tanngnjóstr y Tanngrisnir. El primer nombre significa «rompedientes», y el segundo, «crujir de dientes». Recordemos que Peter Pan apretaba los dientes cuando Wendy le cosía la sombra al pie. Los dientes crujen y chirrían por el esfuerzo de recomponerse cada mañana; la escritora a menudo tiene una férula en su mesilla para contener el bruxismo nocturno. En sueños, los dientes tabletean, asustados por el revuelo de sombras. Peter Pan toma su

nombre del dios fauno, un ser con pezuñas y cuernos y, por lo tanto, pariente lejano de Tanngnjóstr y Tanngrisnir. Peter Pan hace crujir sus dientes cuando un narrador llamado James Matthew Barrie le cose al niño la sombra, y cose así a Peter y a Wendy en la misma página. La pata de la cabra cruje cuando un humano, por ambicionar el tuétano —como Eva el fruto del árbol del paraíso bíblico—, rompe las normas divinas y provoca así el final de la fantasía, pero también el inicio de la imaginación: el principio de un relato.

No he encontrado la cita que buscaba sobre aquella escritora que agradecía haberse roto la pierna. Sin embargo, Kairós pasó a mi lado cuando pregunté al ChatGPT; la velocidad de Kairós empujó la noria de cangilones en un páramo de Oregón y me cayó una gotita-dato en la mano con el nombre de Flannery O'Connor. Y el carro de las cabras cojas me llevó de vuelta a la habitación londinense donde un niño pánico —«pánico» del dios Pan— se calma porque el narrador le cose la sombra.

Mientras tanto, no me olvido de hacer mis ejercicios de rotación a la pata coja como si fuera una cigüeña, en mi casa, y así fortalezco mi talón lacerado. Hay que estar preparada por si Kairós pasa, no vaya a ser que cuando intente asirlo se me resbale entre los dedos como si estuviera enjabonado. Y también porque cada sesión de fisioterapia cuesta cuarenta y cinco euros.

[42] Flannery O'Connor, *El hábito de ser*, trad. de Francisco Javier Molina de la Torre, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2004.

Enero otra vez: un epílogo

Ha pasado mi primer año como escritora a tiempo completo.

No cumplí con el plazo que me impuse para escribir este pequeño ensayo: no escribí, como pretendía, la primera parte en octubre, la segunda en noviembre y la tercera en diciembre. Enero termina y aún ando rumiando las páginas como haría la cabra Tanngrisnir.

De esto precisamente quería hablar cuando empecé a teclear sobre la primera página. Quería entender esta sensación de espera, de tiempo suspendido, coreografía de la incertidumbre. Planifiqué terminar el texto teatral y la novela, y cumplí conmigo misma. Pero luego los perdí de vista a ambos. El texto teatral reapareció y traía un calendario debajo del brazo; en cualquier caso, no dependía de mí, yo no iba a dictar qué fechas se marcaban en rojo. La novela aún no tiene una trayectoria decidida. Podría quedarse unos años más durmiendo en el arcón o sacudir sus páginas y alzar el vuelo sobre el bosque. Por cierto, el encargo de *Memorias de Adriano* no salió adelante; después de una fase de estudio y documentación hubo que guardar el borrador; quizá más adelante.

Cuando decidí que dejaba mi labor en el teatro municipal después de catorce años allí, sabía de primera mano lo hostiles e inaccesibles que pueden ser el mercado y la Administración para un proyecto artístico. Yo misma había rechazado proyectos de artistas, aplazado compromisos, renegociado cachés y pedido paciencia con la lentitud de un proceso —siempre con argumentos válidos en mi opinión, pero al fin y al cabo era duro para quien buscaba el apoyo del marco institucional y no lo encontraba o le resultaba insuficiente—. «Las cosas de palacio van despacio», dice el refrán. Y, sin embargo, al artista que entretiene a la corte en palacio se le exige disponibilidad y respuesta rápida; entusiasmo, creatividad y emoción con escaso

reconocimiento hacia el valor de sus largos periodos de incubación, desarrollo y ejecución. Ya decía Rubens que los príncipes pagan tarde. Yo conocía bien el panorama cuando decidí despojarme de esta posición; no obstante, una cosa es saberlo y otra aprehenderlo desde un nuevo lugar. En el idioma de Cronos se dice que un año es un periodo razonable para interiorizarlo, y creo que es acertado.

Al abordar la fantasía e imaginación desde una perspectiva temporal, me he dado cuenta de que a menudo he tratado al tiempo de la creación como una fantasía preconcebida, un espacio-tiempo en el que una se afana en su cuarto propio y enseguida encuentra interlocutores que responden a ese entusiasmo;[43] así me impacientaba yo en la primera página de este libro. Sin embargo, el escritorio no puede ser una fantasía preconcebida donde se cumplen sueños como tópicos, sino una fuga de la imaginación. Sé que esta fuga duele. Apretaré los dientes y crujirá el hueso. Los labios hormiguean mientras escribo porque la contractura de la espalda crece como la raíz de un diente monstruoso desde la nuca hasta la cintura; es mi arraigo, el miedo a dejar la sensación de seguridad cuando quiero atreverme a escribir algo que me cambiará. No sé si regresaré con un tesoro en el bolsillo y un pato me ayudará a cruzar el río. Seguramente anhelaré volver a casa, como cuando Rubens se dirigió en sentido contrario a su hogar en Amberes, después de aceptar otro encargo en Madrid. No me lamento; esto no son lágrimas de creadora burguesa, sino que es mi mandíbula de creadora burguesa que rechina, el bocado de caballo que el artista se impone. ¿No escuchas, al pasar cada página, la fricción? Estas palabras están pinzadas entre mis dientes. Aún no he conseguido liberarme de mí misma y correr como una presa indultada. El otro día la fisioterapeuta oprimió sus dedos contra mi cráneo y me dijo que el hueso donde se encaja la mandíbula se llama, precisamente, temporal. Le pregunté de dónde venía el nombre. Ella no lo sabía y cuando consulté internet más tarde no encontré respuestas

satisfactorias. Yo estoy convencida de que se llama así porque es el hueso de la sien, el del mechón de Kairós. «La mandíbula es el hueso que más trabaja de todo el cuerpo, porque es el de nuestra supervivencia, y por eso acumula tanta tensión», me había dicho la fisioterapeuta. La mandíbula es un cepo que ha puesto el hueso del tiempo.

Una vez recordado esto, quisiera que este texto —del latín *textus*, «tejido», como Aracne con sus dedos veloces a punto de recibir el testarazo de parte de Atenea— sirviera para entender que las medidas del tiempo me ofrecen una herramienta, pero no una respuesta.

«Desde la editorial nos piden unas semanas más para leerlo, como a mediados de febrero», dice mi agente. Las dos sabíamos que esas semanas no pretenden ser un compromiso exacto de la espera que nos aguarda.

Cronos me permite ordenar cuándo cobraré, aproximadamente, los derechos de autora de una dramaturgia en gira, o cuándo tendré respuesta de esa editorial —mi agente mediante—, pero él/ella/ello/elle no va a responder acerca de la vida de una obra. Ello no va a tranquilizarme. Los plazos de Cronos se incumplirán, las señales de Kairós me sorprenderán. Y, si entendemos a Kairós como señal, paradójicamente hay que contar con él/ella/ello/elle, pero sin esperarlo. Le gustan los momentos de aburrimiento, vacío, desesperanza y desorientación. Entonces corre como un conejo, y la escritora cojitranca ha de seguirlo, y no debería obsesionarse con atraparlo, sino solo aceptar que está cayendo en el interior de la madriguera y después volver para contarlo.

[43] Frase homenaje, no exenta de ironía, que ensarta conceptos de Woolf, Martín Gaite y Zafra.