



Patrick Süskind

Traducción y prólogo de Miguel Sáenz

Sobre el amor y la muerte

Desde el inicio de los tiempos, pocas cosas han interesado más al hombre que el amor, y sin embargo continuamos siendo incapaces de definirlo. Éste es el punto de partida de *Sobre el amor y la muerte*, un sorprendente texto acerca de la experiencia amorosa y cómo ésta se relaciona con uno de los temas prohibidos de nuestro tiempo, la muerte. Patrick Süskind recurre a los clásicos y a los mitos de la literatura moderna para elaborar una reflexión acerca de Eros y Tánatos bañada de un mordaz sentido del humor y de su peculiar habilidad para dar voz al misterio.

Escrito con motivo de la película de Helmut Dietl *De la búsqueda y el encuentro del amor*, una recreación del mito de Orfeo y Eurídice en cuyo guión colaboró el autor, este texto, inédito en castellano, es una pieza de singular belleza.

Patrick Süskind

Sobre el amor y la muerte

Título original: *Über Liebe und Tod*
Patrick Süskind, 2006.
Traducción: Miguel Sáenz
Diseño/retoque portada: Diego Feijóo

Prólogo

Sabido es que Patrick Süskind estuvo a punto de morir de éxito. Veinte idiomas y seis millones de ejemplares para una primera novela no es algo que cualquier autor pueda aguantar incólume. Por si fuera poco, El perfume era un acontecimiento insólito en una literatura —la alemana— bastante depauperada por entonces (1985). Y el personaje de Jean-Baptiste Grenouille no sería fácil de olvidar.

Hubo que reeditar El contrabajo, monólogo teatral insólito (1981), para que los críticos se convencieran de que Süskind no había dado en el clavo por casualidad. El contrabajo ha pasado a incorporarse ya al escaso repertorio de monólogos (El emperador Jones, Las manos de Eurídice, La voz humana, etc.) que cualquier actor sueña con interpretar, matando si es necesario a quien sea. Las siguientes novelas cortas de Süskind, en cambio, han quedado en un discreto segundo plano, no obstante la colaboración en alguna del inimitable Sempé.

Personalmente, el Süskind que prefiero es el de los relatos y ensayos. Hace unos años (1995) publicó tres historias cortas y una «reflexión», que es probablemente mi favorita. Se llama Amnesia in litteris y su protagonista, que habla en primera persona, es una especie de antiFunes el memorioso, contrapartida del personaje de Borges. Alguien que ha leído toda su vida... y no se acuerda de nada: «He pasado leyendo miles de horas de mi infancia, mi juventud y mi madurez, y sólo me ha quedado un gran olvido.»

En el presente ensayo, Süskind demuestra ser el anti-Antifunes por excelencia. Se acuerda de todo. Escribe sobre el amor y la muerte y no teme saquear los clásicos, a los que cita, critica y satiriza. Su ensayo surgió al parecer con motivo de la película de Helmut Dietl (De la búsqueda y el encuentro del amor, 2005), en cuyo guión colaboró, pero que, me temo, no nos llegará jamás. Al parecer se trata de una recreación del mito de Orfeo / Euridice a la inversa y, al leer críticas sobre ella, he recordado una frase de Godard, que cito de memoria: hay que encargar una película del Oeste a John Ford, un thriller a Hitchcock y una película poética a nadie, porque es siempre un fracaso.

Sea como fuere, el presente ensayo de Süskind, Sobre el amor y la muerte, me parece magistral y, lo que es mejor, sugerente. En cada página hay que detenerse para pensar un momento. Realmente, hace falta coraje para escribir sobre el amor y la muerte, y hace falta talento para decir algo nuevo al respecto. Pero no quiero adelantar acontecimientos. Quizá, no sé, haya quien se escandalice (en estos tiempos en que es imposible escandalizar a nadie), pero espero que cualquier lector sensato sepa apreciar el peculiar humor de Süskind, soterrado en El perfume. Un humor que no respeta nada ni a nadie, pero que, en el fondo, es comprensivo con todos.

MIGUEL SÁENZ

Sobre el amor y la muerte

*Si nadie me lo pregunta, lo sé;
pero si quiero explicárselo al
que me lo pregunta, no lo sé.*

SAN AGUSTÍN,
Confesiones(XI, 14)

Lo que dice San Agustín sobre el tiempo se aplica igualmente al amor. Cuanto menos pensamos en él, tanto más natural nos parece; sin embargo, cuando empezamos a cavilar, nos metemos en un lío. Ese curioso estado de cosas se ve confirmado por el hecho de que, desde el comienzo de la historia de la cultura, el ser humano en calidad de artista y, desde los tiempos de Orfeo, en calidad de poeta, se ha ocupado de pocos temas tan insistentemente como del amor. Porque, como es sabido, los poetas no escriben sobre lo que saben sino sobre lo que *no* saben, y ello por razones sobre las que tampoco saben pero quisieran saber sin falta. El no-saber, el no-sé-qué-significa-eso es el impulso primario que echa mano por primera vez al estilete, la pluma o la lira. (Furia, tristeza, euforia, dinero, etc., son completamente secundarios.) Si no fuera así, no habría poemas, novelas, dramas, etc., sino sólo publicaciones.

El amor parece ir acompañado de algo misterioso, que se conoce exactamente pero sólo se puede explicar de un modo insuficiente. De todas formas, eso afecta también al Big Bang o a la cuestión de cómo será el tiempo dentro de dos semanas. Y, sin embargo, la teoría del Big Bang y los pronósticos meteorológicos excitan a los poetas y su público mucho menos que todo lo que tiene que ver con el amor. Por consiguiente, debe de haber en éste algo más que lo simplemente misterioso. Evidentemente, se considera por todos como algo sumamente personal y de la máxima importancia, tanto que hasta el astrofísico, cuando anda cortejando, se interesa significativamente menos por el origen del universo... por no hablar del tiempo que hará.

Sin embargo, ¿no ocurre lo mismo con la respiración, la comida y bebida, la digestión y la defecación? ¿Por qué, me preguntaba con frecuencia de niño, la gente no va nunca al retrete en las novelas? Tampoco en los cuentos de hadas ni en la ópera, ni en el teatro, el cine o las artes plásticas. Una de las actividades más importantes, ocasionalmente más urgentes, incluso vitales del hombre no aparece en el arte. En cambio, éste se ocupa, una y otra vez, y con infinito detalle y variación, de los placeres y penas del amor, y de todos sus preámbulos y variantes, a los que, como se creía en otro tiempo, se podía renunciar por completo. ¿Por qué no ha habido en la historia de la Humanidad un culto al excremento, pero sí al pecho femenino, la vagina o el falo? La idea, aunque un tanto infantil, no es aberrante. En *El banquete* de Platón, el médico Eryximacos considera que el Eros no se manifiesta menos en el correcto llenado y vaciado del cuerpo que en la inclinación entre dos almas. Sin embargo, Eryximacos se encuentra entre los siete borrachines que se exhiben sobre la esencia del amor, los oradores más simples. Para él, como científico, el Eros no es más que un principio armonizador fundamental, por decirlo así una constante física que trae el orden al mundo, y concretamente a todas las esferas imaginables, desde la agricultura hasta las mareas, desde la música hasta el hipo. Hoy, probablemente, definiría

el amor como uno de los innumerables fenómenos causados por las enzimas, hormonas y aminoácidos. A nosotros nos parece trivial. Poco constructivo. Y además poco ilustrativo. Porque, al fin y al cabo, definir no significa generalizar, sino, al contrario, delimitar y demarcar lo general. Si queremos hablar del amor, del que por lo menos creemos saber que es algo muy especial, de poco nos sirve que alguien nos explique que se trata de un principio básico universal al que no están menos sometidas las mareas que el aparato digestivo. Lo mismo nos podrían decir que la muerte es un fenómeno termodinámico, que afecta tanto a las amebas como a un agujero negro de la constelación de Pegaso... con lo que no nos habrían dicho nada.

Ahora bien, puede ser que el amor tenga también sus aspectos físicos y químicos, mecánicos y vegetativos... Una cristalización lo llama Stendhal; en otro lugar, una fiebre; el enamoramiento es una embriaguez, dice Sócrates en *Fedro*, una enfermedad, una locura. Pero no una mala embriaguez, añade, sino la mejor que existe; y no una enfermedad dañina ni una auténtica locura humana en el sentido patológico, sino una *manía* inspirada por los dioses, que añora los dioses, una demencia divina que permite al alma prisionera de lo terrenal remontar el vuelo. Es cierto que el Eros no es un dios, ni bueno ni malo, ni hermoso ni odioso, sino un gran *daimon*, un mediador entre los hombres y los dioses, un acosador que inculca en los hombres el deseo de lo que les falta: lo bello, lo bueno, la felicidad, la perfección... todos los atributos divinos cuyo reflejo ve el amante en el amado... y finalmente también la inmortalidad. El Eros es «el amor que empuja a procrear y alumbrar en lo bello», como dice Diótima, «la más sabia de las mujeres», de la que Sócrates habla en *El banquete*. Y ese «engendrar y alumbrar», sin duda también el físico-animal, pero más aún el espiritual, pedagógico, artístico, político, filosófico, en una palabra, lo que llamamos lo creador, constituye la participación del hombre en la inmortalidad, porque sigue existiendo y actuando después de su muerte. «... En lo bello», dice

además, lo que no carece de importancia, «engendrar y alumbrar en lo bello», es decir, precisamente en la nostalgia de esos atributos divinos de los que los hombres carecemos.

Esto resulta duro de tragar, pero su sabor no se ha estropeado en los últimos dos mil quinientos años. Desde las cancioncillas sentimentales hasta *Fidelio* y *La flauta mágica*, desde las novelas de quiosco al Anfitrión de Kleist, todo lo que se escribe y se canta expresa el convencimiento de que el amor es algo sublime, celestial, redentor, y la terminología con que se canta o escribe sigue siendo hasta hoy la religiosa. Con lo que se diferenciaría ya suficientemente de los excrementos.

Tres ejemplos

No hace mucho me dirigía a la ciudad en coche. En un cruce, conocido por la brevedad de sus luces verdes, tuve que esperar bastante rato en una de las cuatro o cinco filas, que sólo avanzaban un poco cada tantos minutos. A derecha e izquierda, los conductores encendían un cigarrillo, ponían la radio, echaban una ojeada al periódico o, si eran de sexo femenino, se retocaban el maquillaje. Todo lo que se hace cuando se está en un pequeño atasco. Sin embargo, en el coche que tenía inmediatamente delante, un gigantesco cacharro Opel Omega de color café con leche, con el maletero cubierto de las más estúpidas pegatinas («Embísteme, ¡necesito pasta!» «*Hunk when you're horny*»^[1]), una joven pareja pasaba el tiempo de otro modo: constantemente juntaban las cabezas para contemplarse mutuamente con sonrisa embelesada, cotorrear, toquetearse, besarse y lamerse. Sólo por unos instantes se separaban, como asustados, y dirigían de pronto una mirada vacía a la ventanilla correspondiente, para, dos segundos más tarde, como si no se hubieran visto hacía meses, aproximarse con un movimiento brusco y volver a mirarse y besarse como si aquello fuera un milagro. Ella se

sentaba al volante. Tipo poquita cosa, perfil bonito, cuello delgado, cabello abundante y suelto que temblaba cuando se reía, dientecitos brillantes y ojos vivaces. Él, en cambio, más repantigado que sentado en el otro asiento, con el pie derecho asomando por la ventanilla y el brazo izquierdo echado por los hombros de ella a estilo pachá, era un tipo con el que, realmente, uno no quería tener nada que ver. Un personaje horrible, de torpes movimientos, cuello grueso, cráneo afeitado, anillo de plata en la oreja izquierda, piel llena de granos, nariz chata y una boca siempre semiabierta, de la que no se sacaba el chicle ni para besar. Todo observador objetivo tenía que llegar a la conclusión de que la pequeñita se merecía algo mejor que aquel espantoso granuja.

Ella parecía tener una opinión muy distinta. Sólo brevemente interrumpía el jugueteo para avanzar hacia el semáforo cuando éste cambiaba a verde. Luego otra vez no tenía ojos más que para él, recomenzaba el juego de la paloma y el palomo, y se arrimaba para dejarse besar y achuchar. Peor aún: le cogía la mano derecha y se iba metiendo aquellos dedos de salchicha, uno tras otro, entre los inmaculados dientes, para mordisquearlos y chuparlos, mientras él sumergía su garra izquierda en el esplendor del cabello castaño de ella, enredando allí, y sin duda hacía presión también, hasta que la chica, obedeciendo a la presión o a su propio deseo, quién sabe, bajaba la cabeza y desaparecía de mi campo visual, deslizándose lateralmente hacia las rodillas del chico, en donde seguía ocupándose, lo que el granuja acusaba echando el cráneo hacia atrás y agitando la pierna que le colgaba por la ventanilla, en cuyo pie llevaba una zapatilla de deporte sucia.

Entretanto el semáforo había vuelto a ponerse en verde, y detrás de mí empezaron a tocar la bocina. Finalmente emergió la pequeña, desmelenada y con el rostro radiante, se sentó derecha en el asiento, y él, como tocaron la bocina de nuevo, giró sobre sí mismo, volvió hacia mí, que no había tocado la bocina, su rostro masticador de chicle torcido en

una mueca burlona, y me hizo con el dedo, que acaba de revolver el hermoso cabello de ella, el gesto más obsceno del mundo. La chica pisó el acelerador y salió disparada con chirrido de neumáticos, justo antes de que el semáforo se pusiera en rojo y obligara al resto de la fila a detenerse.

«Marido y mujer y mujer y marido tienden a la divinidad», se dice en *La flauta mágica*. Cantan ese himno al amor de Pamina y Papageno. Al final de la ópera, Pamina, gracias al Eros, llega con su amado Tamino al Templo de la Sabiduría; Papageno, cuyas ambiciones son más tradicionales y que de su amada Papagena, aparte del placer físico, espera todo lo más un poco de «compañía divertida», participará sin embargo en la felicidad divina y la inmortalidad, gracias a todo un tropel de jovencitos. Todo eso está muy bien, y está totalmente de acuerdo con Platón. ¿Pero cómo —me preguntaba mientras, esperando con el semáforo en rojo, seguía con la vista el cruce de la acelerada pareja—, cómo se las arreglará el Eros para inducir a *esos dos* a engendrar y alumbrar *en lo bello*?

Bueno, pensé, todavía son jóvenes, muy jóvenes, no tienen veinte años y, en consecuencia, son eróticamente estúpidos. *Él*, de todas formas, un dechado de estupidez. Pero también ella, la pequeñita, es corta de luces, tal como se demuestra de cuando en cuando. Y los necios, según Platón, no ansían lo bello y bueno, ni la felicidad divina, porque están contentos de sí mismos. Y tampoco los sabios lo ansían, porque lo tienen ya todo. Sólo los que están en medio, en el centro entre necios y sabios, tú y yo por lo tanto y todos los demás que están en este atasco y esperan pacientemente la próxima luz verde, se muestran receptivos a las flechas del Eros. Y, en el caso de lo que acaba de ocurrir en el Opel Omega de color café con leche, no se trata por lo tanto de

amor ni tiene que ver lo más mínimo con él, sino de una insignificancia repulsiva.

Unos días más tarde estaba invitado a una cena bastante numerosa en una casa burguesa. En esas ocasiones suele haber un invitado de honor, por el que se va a la cena y al que se tiene oportunidad de conocer, lo que está bien, y es bonito y encomiable. En aquella ocasión la invitada de honor era una pareja recién casada: ella, una mecenas de unos setenta años, rubia y rellenita; él, de cincuenta y pocos, un coreógrafo rumano, en otro tiempo bailarín de fama internacional, de pelo negro como la pez y columna vertebral admirablemente recta. Sobre los dos se había podido leer ya esto o aquello en las columnas de cotilleo de los periódicos, en donde se hablaba principalmente, en tono sarcástico, del dinero de ella y la carrera de él, de los antiguos maridos de ella (5) y las mujeres de él (3), de la diferencia de edad que los separaba (17 años), etc. Sin embargo, quien podía verlos ahora en persona quedaba inmediatamente convencido de que, en la relación entre aquella pareja insólita, los cálculos sociales o financieros no habían desempeñado ningún papel decisivo, y sí, en cambio, lo había desempeñado el Eros. Durante toda la velada, los dos no sólo no se perdían de vista, sino que tampoco se soltaban de la mano. Dependían el uno del otro como dos monitos jóvenes, y parecían estar unidos como Filemón y Baucis. No daban la mano a los demás invitados para saludar, porque se mantenían cogidos de ambas manos. En el aperitivo de la veranda se sentaron juntos en un sillón de mimbre, bebieron zumo de naranja del mismo vaso y mordisquearon un mismo palito salado. No se podía hablar con ninguno de ellos porque sólo hablaban entre sí, mejor dicho, cuchicheaban en un galimatías de francés, español y alemán, incomprensible para los extraños. Cuando se pasó a la mesa los invadió una gran inquietud, revolotearon excitados hacia la señora de la casa y le rogaron que cambiara la disposición de los comensales, que preveía la separación de las parejas. Se atendió su ruego y se los sentó juntos. Aproximaron tanto sus sillas que se sentaron

y comieron como sobre una banquetta, ella con la derecha, él con la izquierda, porque necesitaban la otra mano para tocarse y sujetarse mutuamente. Sus miradas se entristecían cuando, forzosamente, tenían que apartarse un momento y dirigirse al plato; dos platos separados, de los que tenía que comer cada uno totalmente solo, cuando hubieran preferido mucho más comer juntos de un platito... si es que comían, porque comían muy poco. Evidentemente, comer les parecía una torturadora pérdida de tiempo y una distracción superflua que les impedía saborear los ojos del otro y saciarse con su vista. Antes de los postres llamaron un taxi, se levantaron enseguida, enviaron colectivamente un rápido saludo a la redonda y se fueron flotando confundidos, dejando en los invitados una sensación de perplejidad y, sin duda también, de alivio.

¿Es *eso* el verdadero amor? Una especie de embriaguez, sin duda. Una locura, con toda seguridad. Sin embargo, ¿es la embriaguez más noble que existe? ¿Una locura que, inspirada por lo divino, lleva a lo divino? No resulta fácil de creer...

En el verano de 1950, un hombre de setenta y cinco años, acompañado de su mujer y de su hija mayor, pasa tres semanas en el Grand Hotel Dolder de Zurich. Está casado desde hace cuarenta y cinco años, es padre de seis hijos y un escritor mundialmente conocido. Unos días antes se ha celebrado su cumpleaños con gran pompa y participación pública; tiene que pronunciar discursos, escribir artículos, hacer frente a una enorme correspondencia, terminar una novela, recibir invitados, dar entrevistas. El estado de la política mundial le preocupa, la guerra de Corea que acaba de declararse, la situación cada vez más difícil en los Estados Unidos, en donde vive en exilio; su mujer tiene que someterse a una operación no exenta de riesgos, su hija toma morfina contra sus molestias biliares, él mismo se ve afligido por malestares de poca importancia, desde otitis a insomnio; en pocas palabras: es un hombre que tiene un montón de problemas y preocupaciones, y sin duda ni la menor intención de dejarse arrastrar, y mucho menos a su edad, a aventuras eróticas.

Sin embargo: una tarde, a la hora del té, en el jardín del hotel, es servido por un ayudante de camarero de diecinueve años, de ondulado cabello castaño, ojos castaños, manos finas, un cuello regordete y un rostro que «de perfil no merece ser cantado» pero, de frente «gana infinitamente». El joven se llama Franzl, procede de una familia de posaderos de las orillas del lago Tegern, está recibiendo en el Dolder su formación básica y, cuarenta años más tarde, terminará su carrera como *maitre* de banquetes en Nueva York. No sospecha ni en sueños la conmoción que su figura, su aspecto y su voz «suave, blanda», coloreada por el dialecto bávaro, provoca en el viejo escritor. Éste está abrumado. «Otra vez esto —escribe en su diario—, otra vez el amor, verse conmovido por un ser humano, por el profundo deseo de él... desde hacía veinticinco años no había aparecido y tenía que ocurrirme otra vez.» Su propia fama mundial le parece de repente sin ningún peso, la preocupación por su mujer enferma pasa a segundo plano, la política mundial y la guerra de Corea no desempeñan ya ningún papel. En cambio, es de extraordinaria importancia si, a la cena, será el jefe de comedor italiano o bien ese Franzl quien servirá la sopa de tomate; un momento de felicidad cuando puede cambiar con él unas palabras, cuando le da fuego o puede deslizarle cinco francos de propina «por haberlo servido ayer tan amablemente» y recibe a cambio una amistosa sonrisa. No ocurre más entre los dos, pero desde la mañana a la noche y todavía en sueños, los pensamientos del escritor giran en torno a aquel «amor», al que —muy en el sentido de Platón— llama también el «excitador» o el «cautivador». Se despierta a medianoche y le sobreviene, como observa a un tiempo con vergüenza y orgullo, un «poderoso apoderamiento y provocación». Se vuelve cada vez más nervioso, pierde la concentración, es incapaz de trabajar, duerme todavía peor que habitualmente, tiene que tomar valeriana y, «como tranquilizante», leer a Adorno, lo que no le sirve de nada, porque para él todo está «empapado y ensombrecido [...] por una nostálgica tristeza por

el excitador, dolor, amor, esperanza nerviosa, ensueños, distracción y sufrimiento a todas horas».

Entretanto su esposa ha sanado y dejan el hotel Dolder para reponerse unas semanas más en Engadin. Sin embargo el agujón del Eros está profundamente clavado, y el anciano no puede olvidar al mozalbete. El dolor que le causa «se ha hecho más profundo y fuerte, convirtiéndose en una tristeza general por mi vida y mi amor», escribe en su diario, y: «Estoy próximo al deseo de morir, porque no soporto más [...] la añoranza de ese divino muchacho.» Trata de distraerse, observando desde la ventana de su habitación del hotel a otros jóvenes, sobre todo a un jugador de tenis, cuyas «piernas de Hermes» admira... No le sirve de nada. Desesperado, aguarda una carta del ayudante de camarero Franzl. Le ha escrito con el pretexto de serle quizá de ayuda en su desarrollo profesional, y le ha dado su dirección. Cuando finalmente llega la carta —un texto de agradecimiento de la mayor sencillez y convencionalismo, con «pequeñas faltas gramaticales», que culmina en una frase de trivialidad difícil de superar: «Me ha alegrado mucho realmente que se haya acordado de mí»—, el escritor mundialmente famoso, que figura entre los más grandes estilistas de la lengua alemana, se siente profundamente conmovido y feliz. La carta le causa una «alegría continua», la conservará como una reliquia, sobre todo esa frase «Me ha alegrado mucho realmente...» le ha encantado, todavía meses más tarde, mucho después de haber vuelto a los Estados Unidos, deleitará con ella y no olvidará ya hasta el fin de sus días al joven que se la escribió sin pretender ni sospechar nada. «Ha sido acogido en mi galería», anota, lo que quiere decir: en su panteón imaginario, en el que se encuentran otros cuatro mozalbetes a los que debe las experiencias sentimentales centrales de su vida y a todos los cuales, de una forma o de otra, ha levantado un monumento en su obra y mediante ella.

También el camarero tendrá uno de esos monumentos o, mejor dicho: se convertirá en el excitador artístico de la última obra del escritor.

Excitador sexual sigue siéndolo de todos modos hasta el fin. Un año más tarde, el anciano constata afligido que no es capaz ya de una masturbación en regla; con ello, su vida sexual ha terminado. Otra vez sueña con su amado y se despidе de él en sueños con un beso, que en la vida real nunca se hubiera atrevido a darle y que él nunca recibió.

Esos tres ejemplos de amor y enamoramiento ilustran el análisis de Platón de forma muy distinta. Platón hubiera relegado sin duda el comportamiento de los jóvenes del Opel Omega a la esfera de lo animal, cuyo lugar de culto, en el mejor de los casos, podría ser la Casa de las Hetairas, pero nunca el Templo de Afrodita. En el caso de la extraña pareja invitada a cenar, cabría temer que el Eros se agotara por completo en lo demencial. El amor del escritor por el ayudante de camarero, en cambio, cumple en múltiples aspectos los criterios de lo que era el Eros. Es como una embriaguez, ve —y llama— en la belleza del amado lo divino, tiende á la longue a lo creador, y busca y encuentra la inmortalidad, concretamente en la obra del escritor. Y, sin embargo, tenemos la sensación de que tampoco puede ser así. Falta algo esencial si pensamos en lo que imaginamos, por vago e impreciso que sea, con el concepto de «amor». No se trata de lo homoerótico del caso... Franzl hubiera podido ser igualmente Franziska, si las preferencias del escritor hubieran sido otras (en el caso del Goethe anciano fue una Ulrike). No, es la completa unilateralidad de ese amor y la renuncia muy consciente del escritor a hacer siquiera el intento de convertirlo en recíproco. Y es que sabe muy bien que en tal caso —tuviera o no éxito su intento— se revelaría como una bagatela, una nada vacía (Franzl no es precisamente un Alcibíades) y, lo que es más importante, inservible para lo que real y únicamente importa al escritor: él mismo y su obra. Por mucho que sufra el anciano por la falta de realización de su amor, se resuelve rápida y decididamente a instrumentalizarlo, sea de una forma manual narcisista, sea por la vía de

la sublimación, de forma que casi surge la sospecha de que, durante toda su vida, únicamente se expuso a las tentaciones del Eros porque sólo así su rechazo desesperado podía dar alas a sus verdaderas pasiones. A ello, naturalmente, no hay nada que oponer, sobre todo porque se trata de un escritor al que debemos lo más conmovedor que se puede leer en la prosa alemana sobre el tema del Eros. Lo mismo que un prestidigitador no es necesariamente el más indicado para enseñarnos cómo cazar un conejo blanco, aunque sepa mostrarlo muy bien, la historia del escritor y el camarero no es la mejor para aprender qué cosa es el amor.

Sin embargo, algo más podemos deducir de ella, lo mismo que de los otros dos ejemplos. En el enamoramiento y en el amor se manifiesta una buena porción de estupidez. A este respecto, recomiendo leer las cartas de amor de uno mismo, con un alejamiento en el tiempo de unos veinte o treinta años. Se le subirán los colores ante ese documentado desierto de necesidad, soberbia, prepotencia y ceguera: un contenido trivial, un estilo penoso. A uno le parece casi incomprensible que un ser humano, aunque sólo sea medianamente inteligente, haya podido estar nunca en condiciones de sentir, pensar y escribir semejantes tonterías. Evidentemente, si se es amable, es algo que se puede llamar infantil, digno de compasión e incluso conmovedor. Y, sin embargo, parece adecuado hablar de una estupidificación temporal del ser humano por el amor. Sabido es que no se puede sostener una conversación normal con un enamorado, y mucho menos sobre el objeto de su amor. Las advertencias mejor intencionadas, argumentos irrefutables y observaciones evidentemente ciertas rebotan en un gran «pero»: «¡Pero es que yo la quiero (o lo quiero)!», o bien, peor aún, se consideran actos hostiles, inspirados por la envidia, y se corresponden en consecuencia. Por eso no es raro que amistades de muchos años o relaciones consolidadas se rompan. Al que ama le da igual. Está dispuesto a renunciar a todo, salvo

a la adoración de lo amado, a la que a toda costa tiene que someterse también su entorno. Una mirada a la mirada de alguien que mira al amado basta para comprobarlo: esa mirada está vacía; como se dice con razón, entregada. Todo lo que en otro tiempo había en ella de ingenio, inteligencia, viveza, curiosidad y cuidado ha desaparecido. Lo que ha quedado es —como en la mirada del transfigurado, que cree contemplar la divinidad— expresión de la necedad más pura. Ese fenómeno del entontecimiento por el amor no se limita por lo demás, en modo alguno, a la variante sexualmente teñida. Lo encontramos con la misma frecuencia en el amor perruno de los padres a sus hijos descarriados, en el amor espiritual de las monjas a su esposo celestial... por no hablar del amor de culto de los súbditos a la patria o al amado *Führer*. El amor se paga siempre con la pérdida de la sensatez, con el autosacrificio y la minoría de edad resultante. El resultado es, en los casos inofensivos, la ridiculez; en el peor, una catástrofe política mundial.

Si el amor se basa en la reciprocidad, y por lo tanto tenemos que ver con una pareja de amantes, las consecuencias para el entorno próximo y el medio ambiente circundante son mucho menos peligrosas, porque la pareja se neutraliza a sí misma, aunque desde el punto de vista humano y ético resulte absolutamente lamentable. Las parejas enamoradas tienden con frecuencia al autismo en común (véase la pareja de la cena) o a la arrogancia en común (véase la joven pareja del coche). En ambos casos se extravían del mundo, sea porque, en su mutuo ensimismamiento, olvidan todo lo que los rodea, sea porque, en la exaltación de su unicidad como pareja, desprecian el mundo y, a los demás seres humanos que no son presa de la santa locura del Eros, los consideran sólo como imbéciles a los que pueden mostrar su dedo apestoso.

Todo esto es extraño e irritante, porque sin embargo se considera al amor como lo mejor y más bello que puede ofrecer el ser humano y que le puede acontecer, y porque, al parecer, lo capacita para lo más grande y más alto. ¿Cómo puede resolverse esa aporía? ¿Cómo puede sentirse y

calificarse de la mayor felicidad lo que nos estupidifica y potencialmente nos embrutece? ¿Es el amor en definitiva sólo una enfermedad, y no la más bella sino la más espantosa que hay? ¿O es un veneno, y la dosis decide si resulta una bendición o un desastre? El alma del hombre, dice Sócrates, no es homogénea sino tripartita, y la compara con un tiro de caballos, que podemos imaginarnos como un antiguo carro de combate, compuesto de dos corceles y un auriga. Ahora bien, mantener un vehículo así en la pista es de por sí una acrobacia. Sin embargo, se convierte en arriesgadísima aventura cuando, como ocurre con el tiro del alma, sólo uno de los caballos es de noble carácter, inteligente y dócil, y el otro malo, salvaje y rebelde. Cuando además entra en juego el Eros, el alma partida en tres comienza a amar y ve al amado, el irregular tiro pierde el control por completo. El mal corcel se lanza como un *berserker* y tiene que ser azotado y refrenado con violencia, con frecuencia y mucho tiempo, hasta que le duelen los flancos y le sangra la boca y, finalmente, se somete humillado a la voluntad del auriga y, lo mismo que el corcel bueno, se acerca tímido y vacilante al amado. En éste, cuando ha sido seducido y ganado, surge entonces un amor recíproco, se deja tocar, besar y finalmente acostar en el lecho. Y sólo entonces, dice Sócrates, escribe Platón, «tiene en el lecho común el caballo desenfrenado del amante muchas cosas que decir al auriga y reclama un pequeño placer por sus muchos esfuerzos».

Por cierto, según Platón el alma es inmortal. Toda alma. Incluso aquella en la que el auriga es débil y el caballo de la maldad marca la pauta. Sin embargo, a ésa no le concede el Eros ningún vuelo, lo mismo que tampoco a las almas que creen que pueden renunciar al amor. Tras la muerte, todas ellas van a una mazmorra subterránea para hacer penitencia durante mil años. Sin embargo, a las almas —que en nuestra opinión no pueden ser muchas— cuyos aurigas son suficientemente fuertes y sensatos, no dejan que el corcel malo tire de las riendas y, sin embargo, no se apartan del amor, sino que lo buscan y lo miran a los ojos, Eros

hace que les nazcan alas después de la muerte, y remontan el vuelo y vuelan hacia la luz y se acercan a la esfera donde viven los dioses...

Una hermosa parábola. Una parábola, sin embargo, que de forma totalmente inesperada nos lleva del tema del amor al de la muerte.

¿Un tema la muerte? ¿No es la muerte el antitema por excelencia? Por muy alegremente que se pueda hablar del amor, se puede decir muy poco sobre la muerte. Nos quita el habla. Sí, antes, en los buenos tiempos antiguos y antiquísimos, nos dicen, era distinto, la muerte era aún comunicativa y afable, pertenecía a la sociedad y la familia, no se evitaban las citas con ella y, aunque no fuera una buena amiga, se le hablaba al menos de tú a tú. Eso ha cambiado fundamentalmente en el curso de los últimos doscientos años. La muerte se ha vuelto silenciosa y reclama silencio, y le damos de buena gana el gusto de callar, la matamos con nuestro silencio. Y no porque no sepamos nada de ella —sabido es que ése no es un motivo para callar—, no, es sencillamente porque, como es siempre negativa, una aguafiestas, una auténtica perturbadora, con esa clase de gente no queremos tratarnos.

¿Cómo es posible entonces que ese ser malhumorado y poco simpático se relacione con el Eros, sin duda loco pero más bien inclinado a la alegría y el placer, y no como antípoda —lo que al menos podría entenderse lógicamente— sino como compinche? ¿Y cómo puede ser que la iniciativa de esa camaradería no proceda de Tánatos (para eso la muerte es palurda y vanidosa) sino del Eros mismo, el «cautivador», el «excitador» que, al parecer, es el principio de todo impulso creativo?

En el caso de Oscar Wilde, la hermosa princesa Salomé se enamora de un fanático religioso, que es demasiado cobarde para mirarla siquiera pero suficientemente ciego y valiente para desafiar la muerte al rechazarla; y entonces ella hace que lo decapiten, besa con deleite sus labios muertos que chorrean sangre y nos hace saber que el secreto del amor es mayor que el secreto de la muerte. «Ahora bien, ¿quién es Salomé? —se podría objetar—, una chiquilla mimada de doce o catorce

años, que sabe poco del amor y absolutamente nada de la muerte.» Sin embargo, también el viejo escritor del que hemos hablado, que sabía mucho de los dos y era extraordinariamente inteligente, aproxima el amor a la muerte, desde luego en su obra, pero también en su vida. En medio de su enamoramiento habla —como ya hemos dicho— de la proximidad al «deseo de morir». «[Vive eternamente, excitador...! —escribe en su diario—. Yo viviré algo aún, haré algo aún y moriré. Y tú madurarás también en tu profundo camino y un día perecerás. Oh, vida inconcebible que se afirma en el amor.» Sin embargo, que Tánatos se junte con Eros no sólo ocurre, como aquí, en el momento de la despedida, de la renuncia, es decir de la *pena* de amor, sino que, como opina Stendhal —al que, a pesar de su forma de ser recalentada y confusa, hay que considerar profundo conocedor de la materia—, con el amor aparece, de forma completamente general, una relación de *despreocupación* con la muerte. «El verdadero amor —escribe— hace pensar en la muerte frecuente, levemente, sin espanto; la muerte se convierte en un simple término de comparación, en el precio que hay que pagar por muchas cosas.»

Se entiende. Se entienden ambas posiciones: la que busca la muerte como única liberación posible de la insoportable pena de amor, y la, igualmente caballeresca, que acepta la muerte como riesgo necesario en la persecución del objetivo erótico, sobre todo en tiempos y crisis en que puñales y pistolas estaban a la orden del día. No queremos considerar ninguna de esas posiciones como ejemplar y modélica, y estimamos que tanto una como otra son una aberración sumamente lamentable del instinto erótico, al que atribuimos un carácter embriagador, incluso patológico, pero, como queda dicho, podemos entenderlo igualmente, lo que quiere decir que somos capaces de ponernos en el lugar de las personas que se matan por penas de amor o que, por amor, se dejan matar. Si fuera de otro modo, ¿podríamos leer *Werther*, *Ana Karenina*, *Madame Bovary* o *Effi Briest* sin sentirnos conmovidos? Sin embargo, se llega a

un punto en que nuestra comprensión simpatizante cesa, nuestro interés decae y deja sitio a una repugnancia pura cuando Eros se echa tan violentamente en brazos de Tánatos como si quisiera unirse a él, cuando, por consiguiente, el amor busca en la muerte su manifestación más alta y noble, es decir, su realización.

Esa desdichada *liaison* —como sabemos por la *Historia de la muerte* de Philippe Ariès— aparece ya a principios del siglo XVI, cuando, por primera vez en el arte plástico, la *danse macabre* medieval y castamente sombría se convierte en una lasciva *danse érotique*. Posteriormente, el fenómeno cobra necrofilia y luego —antes aún de Sade— rasgos sádicos, extendiéndose a la literatura. Se inventa el mito de la erección del ahorcado, que es una simple bobada; la lengua francesa produce el concepto de la *petite morte* como sinónimo del orgasmo, lo que a primera vista suena original y bonito (aunque originalmente tuviera también intención irónica), pero a la segunda ojeada resulta absolutamente inadecuado; y finalmente, en el siglo XIX, en el que tantas cosas adquieren una madurez podrida, el amor a la muerte y la muerte por amor culminan en lo extático: los *Himnos a la noche* de Novalis no son otra cosa que un exaltado poema amoroso a la muerte, y al otro extremo del romanticismo *Las flores del mal* difunden de forma tan verista como barroca su acre olor venéreo a cadáver. «Aspira el olor a muerto como un perfume afrodisíaco», escribe sobre Baudelaire Anatole France.

Kleist, en sus últimas cartas, con el suicidio claramente a la vista, estallaba literalmente de alegría y excitación erótica. Durante meses buscó una mujer que estuviera dispuesta a morir con él. Finalmente encontró una que era suficientemente enferma, depresiva y estúpida para dejarse arrastrar entusiasmada, la mujer de un pequeño funcionario... Es difícil imaginar lo mediocre, triste y religiosamente extraviada que era una vida que esperaba que morir de un tiro fuese la culminación de la existencia! Ella le escribe papelitos arrebatados, él le escribe unas cartas de amor tan hermosas como apenas existen en alemán. Se arrodilla mañana

y tarde para dar gracias a Dios por la «vida más dolorosa» que ningún ser humano ha tenido, y porque «me recompensa con la más espléndida y voluptuosa de las muertes». A su prima, que era hasta entonces su favorita, le escribe ocho días antes de su muerte prevista una especie de carta de disculpa, en la que le pide comprensión por el hecho de que haya encontrado a otra —concretamente la esposa del funcionario— a la que ama más: «¿Podrá servirte de consuelo que te diga que nunca te hubiera cambiado por esa amiga si ella sólo hubiera querido vivir conmigo?» Sin embargo, por desgracia —por desgracia—, la prima había rechazado repetidas veces su propuesta de morir con él, mientras que la otra «amiga idolatrada» se mostró enseguida dispuesta, lo que «no puedo decirte con qué fuerza inefable e irresistible me atrajo a su pecho». Un remolino de felicidad nunca sentida se había apoderado de él, «y no puedo negar —así concluye— que su tumba me parece preferible a los lechos de todas las emperatrices del mundo», no sin añadir aún un breve saludo en el que desea a su «querida amiga», es decir, la prima, que Dios la llame también pronto «a ese mundo mejor en donde todos, con el amor del ángel, podremos estrecharnos mutuamente contra nuestro corazón... Adiós».

Se ha reprochado a Goethe su observación de que Kleist —cuyo genio, por otra parte, no subestimaba— le había hecho sentir siempre «estremecimiento y repugnancia». ¿Y cómo no?, se sienten ganas de apoyar, y de añadir que la palabra «repugnancia», en su sentido original, no tenía nada de denigrante sino que significaba un rechazo y alejamiento instintivos de la propia naturaleza... lo que es una postura más que comprensible, sobre todo cuando no se puede excluir que esa naturaleza de uno no sea totalmente insensible a eso que provoca estremecimiento y repugnancia. Es cierto que el suicidio de Werther no es del mismo tipo que el de Kleist. Werther se mata, «se sacrifica», por su amada, como él dice, porque se le veda poder vivir con ella... o por lo menos así lo cree. Kleist en cambio, durante toda su vida, se siente fascinado por el

suicidio, por un suicidio en común como expresión de la mayor intimidación y fidelidad recíproca, y finalmente lo comete, porque espera de él, como se diría en la jerga actual, el *kick* erótico definitivo. Y, sin embargo, hay semejanzas entre la carta de despedida (imaginada) de Werther a Lotte y las últimas cartas de Kleist a su prima y a su hermana, que naturalmente no son prosa simplemente comunicativa sino literatura del más alto nivel. Lo mismo que, en general, todo el hecho, con su planificación y escenificación perfectas, su documentación literaria y su efecto calculado en el público, tiene algo de horriblemente organizado, incluso —*sit venia verbo*— puede calificarse de *opus magnum* de Kleist.

Werther confiesa al fin y al cabo que en su corazón «se deslizó furiosa la idea» de no matarse a sí mismo sino a Albert, el marido de Lotte, o incluso a la propia Lotte, porque «uno de los tres tenía que desaparecer». No ofrece evidentemente la opción de ir a la muerte con ella, pero muere con clara conciencia de que, mediante su propia muerte, ella será suya para siempre, de forma que él sólo la precederá, y aguardará en el otro mundo a que ella llegue. Entonces, según escribe, «volaré hacia ti y te tomaré en mis brazos y permaneceré contigo ante lo Infinito en un abrazo eterno». El erotismo suicida de Kleist no está ya lejos...

Al viejo Goethe no le gustaba que le recordaran nada semejante. Aunque en otro tiempo su fama se basara en ella, incluyó *Las desventuras del joven Werther* entre las obras que rechazaba, y llamó idiotas y caracteres débiles a los jóvenes entusiastas que se quitaban la vida, diciendo que no merecían otra cosa que aquella muerte insensata. No es de extrañar, pues, que alguien como Kleist, que no tenía nada de débil, lo molestara; y resulta sospechoso que, pronto, no rechazara sólo al autor sino también toda su obra como bárbaras bobadas, porque los reproches a que estaba expuesto Kleist, y a los que finalmente él mismo se dejó arrastrar sin reservas, no le eran ni le siguieron siendo ajenos en absoluto.

Muchos años más tarde —hacía tiempo que Kleist había muerto—, Goethe escribe uno de sus poemas más famosos, que publicó en 1817

con el título de «Consumación», en un libro de bolsillo para señoras, y recogió luego en el *Diván occidental-oriental* con el título de «Nostalgia feliz»: son cinco cuartetos de rima cruzada, cuyos dos primeros versos indican concisamente que lo que sigue no está destinado a la gente común sino a unos pocos prudentes... pero enseguida entran en materia con un redoble sordo:

*... voy a cantar al viviente que
morir quiere en la llama.*

Y convierte en metáfora una imagen que durante toda su vida lo fascinó: la de la mariposa que, irresistiblemente atraída por la llama de la vela, se precipita a la muerte. Sitúa la metáfora en un cuadro oscuro y acogedor de relaciones altamente eróticas...

*En frescas noches de amor en
que, engendrado, engendraste,
sentiste un raro temblor
cuando la vela avivaste.*

*No te quedas ya encerrado
en la sombra tenebrosa,
te sientes arrebatado
hacia una unión más hermosa.*

*No hay distancia que te aleje,
vienes volando hechizado
y, aunque la luz te protege,
mariposa, te has quemado.*

... y en la última estrofa, que, a pesar de la advertencia inicial del autor, se hizo tan popular que fue recogida en las recopilaciones de citas:

*Y mientras nunca comprendas
ese: «¡Muere y devén!»,
no serás lo que pretendas
en este sombrío edén.*

Goethe, en lo que se refiere a la publicación de algunos poemas, era sumamente reservado; prefería encerrar sus tesoros íntimos en un cajón y sólo los sacaba para declamarlos ante personas escogidas. Resulta sorprendente que muchos sonetos venecianos, elegías romanas, el diario y otros escritos eróticos parecidos permanecieran en un cajón, mientras que el poema que acabo de citar podía aparecer en una calendario *biendermeier* para señoras, ya que se trata, con gran diferencia, del más escandaloso, y su autor es mucho más radical que el Kleist tachado de bárbaro. Es verdad que donde Kleist, claramente y por una sola vía, sigue su escarpado camino, Goethe, aparentemente para suavizar la cosa, deja al mismo tiempo vías de escape en la interpretación, religiosa, metamorfológica o epistemológica; y donde Kleist abre heridas, excita y se comporta estridentemente, Goethe nos arrulla con su plenitud de armonías y su aire de serena sabiduría de la edad, para apartarnos de la terrible fascinación que, como a Kleist, le preocupa: la nostalgia erótica de la muerte...

A Richard Wagner se le menciona menos a ese respecto. En *Tristán e Isolda*, ni la multitud de armonías ni las palabras o la trama pueden ocultar la *mésalliance*. La ambigüedad reina ya en el primer compás de la obertura. En el primer acto se administra un elixir de muerte que resulta ser un elixir de amor; en el segundo, la noche de amor se convierte

en momento de consagración a «la muerte por amor nostálgicamente querida», pero no de forma discreta, como en el «sentimiento extraño, cuando alumbra la quieta bujía», sino jubilosa, alegre, triunfalmente... por completo al estilo de Kleist, aunque, como corresponde a una ópera, en un lenguaje sin duda más primitivo: Tristán, en el momento en que la ardientemente anhelada Isolda vuelve y podría curarlo y *vivir* con él, se arranca el apósito de la herida para dirigirse tambaleándose y sangrando hacia ella, lo que a Isolda la irrita sólo brevemente porque él no ha respetado el *timing* y ha llegado demasiado pronto, y entonces «fija con creciente entusiasmo los ojos en el cadáver de Tristán» y ofrece el orgasmo más largo de la historia de la Música (unos siete minutos y medio), antes de caer muerta a su vez en brazos de Tristán.

Kleist, el 21 de noviembre de 1811, en una altura situada a orillas del pequeño lago Wann, junto a Potsdam, necesitó menos tiempo. «Cincuenta pasos» había dado —según declaró a la policía una criada de la posada próxima—, cincuenta pasos después de oír el primer disparo y pensar: «¡Esos extranjeros! Se divierten con sus armas de fuego», antes de que se oyera el segundo disparo. Sin duda eso es menos de un minuto. Kleist necesitó ese tiempo para convencerse de la muerte de su acompañante —uno vacila en escribir su «amada»—, a la que había disparado bajo el pecho izquierdo, entre las costillas, en pleno corazón, recostarla quizá todavía (yacía sobre la espalda, sonriendo contenta), tirar la pistola disparada, coger otra recién montada (para mayor seguridad había cogido tres), arrodillarse entre las piernas de la mujer y dispararse una bala en el cerebro a través de la boca...

Al comienzo de la historia de los que no quieren aceptar la muerte a causa del amor está Orfeo. Hubo otros que, vivos, se atrevieron a echar una ojeada o dar un paseo por el mundo de sombras del Hades, pero ninguno que, como Orfeo, fuera al Reino de los Muertos para exigir el regreso a la vida de su amada muerta. Además de ese *morceau de bravoure* no totalmente conseguido, se atribuyen a Orfeo una serie de

logros y hazañas. Es el padre primigenio de la canción lírica, el arte de las palabras y los sonidos; su canto era hermoso más allá de toda ponderación, porque encantaba y calmaba no sólo a las personas sino también a los animales, las plantas e incluso la naturaleza inanimada y los elementos. Simplemente por el poder de su arte, consiguió, al menos temporalmente, civilizar, adecentar y hacer amable un mundo imprevisible, salvaje y violento. Pasa por ser el patrocinador del matrimonio y, curiosamente, también del amor a los muchachos y el inventor de la magia. Su culto se extendió desde la Tracia, por todo el mundo griego y luego romano, convirtiéndose en una verdadera religión. Hasta el final del mundo antiguo, incluso en la alta Edad Media, el prestigio de Orfeo fue tan inmenso que los primeros difusores del cristianismo no pudieron menos de aprovecharse de su popularidad y atribuir a Jesús una parte de su culto (como, por ejemplo, el del Buen Pastor), adoptándolo en su propia religión... No sin poner de relieve, evidentemente, que el culto a Orfeo era un culto idolátrico primitivo, que Jesús superaba a Orfeo en todos los aspectos, también como cantor cuyas canciones habían ahuyentado para siempre a los demonios y otros semidioses y subdioses, y amansado a la más salvaje de las fieras, es decir, a los hombres, a los que había devuelto al cielo. Además, no sólo había desafiado a la muerte sino que la había vencido realmente, en su propio nombre y al mismo tiempo en representación de toda la Humanidad —no se conformaba con menos—, por no hablar de los muertos que, dicho sea de paso y a diferencia de Orfeo, con éxito, había devuelto a la vida. Nos permitimos señalar que —con independencia del éxito— las tres resurrecciones de Jesús de Nazaret de que hablan los Evangelios no pueden compararse, en nuestra opinión, con la hazaña gloriosamente fracasada de Orfeo de Tracia, ni en audacia ni en fuerza poética o mitológica. Sirva de ejemplo y prueba el caso de Lázaro, la resurrección más detalladamente descrita y conocida de Jesús. Se desarrolla así:

Dos señoras, amigas de Jesús, envían a buscarlo; su hermano Lázaro yace enfermo y quisieran que Jesús fuera y lo sanara. ¿Qué hace Jesús? Al principio no va. Dice: «Esta enfermedad no es para muerte, mas por gloria de Dios, para que el Hijo de Dios sea glorificado por ella.» Se comporta (digamos para ser justos: según el evangelista Juan) de forma no distinta a la de cualquier dirigente político de tiempos recientes y recientes, cuando se enfrenta con un acontecimiento que se produce inesperadamente y no es agradable: trata, de forma refleja, de aprovechar ese acontecimiento a su favor y obtener un provecho propagandístico. El que Jesús deje que un enfermo guarde cama y sufra es de importancia secundaria. Es mucho más importante cómo se pone en escena la salvación del enfermo del modo públicamente más efectivo, aumentado así el prestigio de uno y fortaleciendo a su partido. Jesús lo hace de la forma más extrema, francamente brutal. Aguarda a que Lázaro haya muerto y dice a sus seguidores que se alegra de no haber estado antes con ellos, concretamente, como dice: «Porque creáis.» Sólo entonces se dirige con toda calma, con su séquito, al pueblo de Lázaro, al que llega con cuatro días de retraso. Las dos señoras, llamadas Marta y María, se sienten comprensiblemente decepcionadas: «Señor, si hubieras estado aquí —dicen—, no fuera muerto nuestro hermano.» Jesús toma la observación como un delito de lesa majestad, se enfurece e increpa a las dos ante la multitud entristecida, diciéndoles que no deben llorar ni lamentarse, sino creer, y concretamente en él, como Hijo de Dios para el que nada es imposible. Entonces ordena que lo lleven a la tumba, no sin hacer en el camino algo emotivo, concretamente derramar unas lágrimas ante todos, lo que inmediatamente tiene en el público el éxito deseado. «Mirad cómo lo amaba», murmura la multitud. Llegado junto a la tumba, una especie de caverna cerrada con una losa, Jesús ordena: «¡Quitad la piedra!» Desecha la objeción de una de las hermanas en el sentido de que sería mejor dejarlo estar, porque el muerto lleva ya cuatro días y hiede; de nuevo la increpa, diciéndole que cierre la boca y

crea... Perdón, la cita no es exacta, el Mesías se expresa de una forma un poco más elegante: «¿No te he dicho que, si creyeres, verás la gloria de Dios?» Eso dice. Ha llegado el momento decisivo. La muchedumbre contiene el aliento. Se ve cómo, al principio, mira a la oscura caverna y luego vuelve la vista esperanzada hacia Jesús, se ve cómo seguidores y adversarios (también éstos están presentes) aguzan el oído y sacan el estilete para que no se les escape ninguna palabra del Maestro y ningún detalle deje de ser recogido... El relato de Juan se lee como un reportaje a posteriori, se tiene la impresión de presenciar un espectáculo mediático de nuestros días y sólo faltan las cámaras de televisión.

Entonces, primer plano de Jesús: antes de pasar a los hechos, prepara el momento dramáticamente culminante, aumentando aún más la expectación mediante un tiempo de espera y difundiendo al mismo tiempo su mensaje con una franqueza abierta que revela su finalidad propagandística. Levanta los ojos hacia Dios en los cielos, a quien llama padre, y dice: «Padre, gracias te hago que me has oído. Que yo sabía que siempre me oyes, mas por causa de la compañía que está alrededor lo dije, para que crean que tú me has enviado.» Y sólo luego dirige la mirada a la caverna y grita con una gran voz: «Lázaro, ven fuera!»

Y el pobre tipo, con la cabeza y los miembros envueltos en trapos funerarios y oliendo ya, sale tambaleándose de su tumba a la resplandeciente luz del día y tiene que aparecer ante la muchedumbre boquiabierta. «Desatadlo —dice Jesús secamente— y dejadlo ir.»

El éxito de la actuación es, como estaba previsto, abrumador. La mayoría de los judíos presentes se adhiere espontáneamente al partido de Jesús; otros salen en enjambres para dar a conocer por todo el país la hazaña; algunos van directamente a contárselo a los sumos sacerdotes. Y éstos deciden entonces quitar de la circulación y matar al sedicioso predicador ambulante, que desde hace tiempo es para ellos una pejiquera, por razones políticas cuidadosamente sopesadas. Así, la resurrección de Lázaro lleva directamente al último acto de la incomparable historia de

éxitos de Jesús de Nazaret: su muerte en la cruz, por él mismo predicha, querida y provocada, cuyo empuje propagandístico no es posible ya contener...

Orfeo murió de una forma no menos cruel. Desde su regreso del Submundo y la pérdida segunda y definitiva de su amada, cayó en una grave melancolía, renunció a los placeres de la vida, concretamente al amor de las mujeres, y «vagaba», como dice Virgilio, «solitario en la nieve de las estepas hiperbóreas, en la escarcha eterna, llorando la pérdida de Eurídice», lo que suscitó la ira de las mujeres tracias, que eran dionisiacamente ansiosas y querían ser ansiadas, y finalmente lapidaron a muerte a aquel mozalbete cantante que las había rechazado, lo hicieron pedazos, dispersaron sus miembros y arrojaron su cabeza, clavada en la lira, al río más próximo, en donde, al alejarse flotando, su lamento continuaba: «Seguía gritando “Eurídice”, con lengua torpe y balbuceante / gritando con aliento que se le escapaba: “¡Ay, pobre Eurídice!”... A su alrededor / “Eurídice” resonaba aún desde las orillas de la corriente.»

La vida de Orfeo no termina con un programático «[Consumado es!]» que sea el punto final de un grandioso plan de redención del mundo, sino con un simple grito quejumbroso por su única amada. Con el mismo lamento comenzó también. Mientras que Jesús fue ya anunciado y nacido como Mesías y no fue durante toda su vida más que el Mesías, Orfeo entró en el mito y en la Historia como doliente. Había perdido a su joven mujer, mordida por una serpiente venenosa. Y está tan desconsolado por la pérdida que hace algo que puede parecer demente, pero también totalmente comprensible. Quiere devolver a la vida a su amada muerta. No es que de por sí pusiera en duda el poder de la muerte ni el hecho de que le correspondiera la última palabra; y mucho menos trata de vencer a la muerte de una forma representativa, en beneficio de toda la Humanidad o de una vida eterna. No, sólo quiere que le devuelvan a ella, a su amada Eurídice, y no para siempre y eternamente, sino por la duración normal de una vida humana, a fin de ser feliz con ella en la

Tierra. Por eso, el descenso de Orfeo al Submundo no debe interpretarse en modo alguno como una empresa suicida —no era Werther, ni Kleist, ni mucho menos Tristán—, sino como una empresa sin duda arriesgada, pero totalmente orientada a la vida y que incluso lucha desesperadamente por la vida... Lo que por cierto se le reprocha en *El banquete* de Platón: en éste, Fedón se burla del «débil juglar» Orfeo a quien le ha faltado coraje para matarse por amor y ha preferido penetrar vivo en el Submundo. [Como si fuera un juego de niños! Porque, a diferencia de Jesús, Orfeo no se asegura en su audacia inaudita el apoyo de los dioses, aunque —como algunos dicen— en su calidad de hijo de Apolo tenía sin duda buenas relaciones con el Olimpo. Al contrario, infringe consciente y voluntariamente el orden divino al introducirse en el reino de los muertos. Tampoco echa las campanas al vuelo de antemano por su hazaña, como su seguidor nazareno, no la anuncia, no se rodea de jóvenes y gentes para convertirla en un gran acontecimiento mediático, sino que va solo, confiado por completo a sus propios medios y armado sólo de su lira, su voz y su lastimera canción. Ésta sin embargo —y él lo sabe sin duda— es de una belleza tan embriagadora, tan desgarradora, que el Cancerbero se somete sin rechistar, el barquero Caronte olvida sus preceptos, las furias guardan silencio amansadas, Tántalo no siente ya sus tormentos, Sísifo deja por un momento su trabajo y escucha, e incluso Perséfone y Hades, la siniestra pareja soberana de allí abajo, ante cuyo trono comparece Orfeo cantando, consideran al intruso con cierta emoción.

Y entonces hace algo —al menos así nos lo cuenta Ovidio— que lo hace aparecer a nuestros ojos, lo confesamos, como extraordinariamente simpático: no insiste, no reclama su derecho, no grita: «[Sal fuera, Eurídice!», no quiere demostrar nada con sus actos. Permanece modesto e inteligente. Ruega y argumenta. Negocia.

De ninguna forma, dice, quisiera, con su entrada no autorizada en los campos de las sombras y su ruego de liberar a Eurídice, poner en duda el

ilimitado poder de los soberanos sobre las almas muertas. «*Vosotros* tenéis en vuestras manos el más largo dominio sobre la raza de los mortales...» Eso es indiscutible y se aplica también, naturalmente, a Eurídice. Sólo que, en su caso —por un percance, una desgraciada coincidencia, un error en la burocracia competente para el mundo de la superficie— se le cortó demasiado pronto el hilo de la vida, privando a la pobre muchacha de los años que realmente le correspondían y, con ello, de su florecimiento y madurez. Iría a parar de todas formas al reino de los muertos pronto o tarde, lo mismo que él, el propio Orfeo, y como todos los demás mortales. Por consiguiente, si ahora pedía que volviera a anudarse el hilo de la vida para, de esa forma, llevar de nuevo a su amada al mundo de la superficie, no había que entenderlo como una cesión de propiedad sino sólo como un préstamo a plazo. Al cabo de unos años o decenios, lo prestado volvería definitivamente a sus propietarios legales. Por otra parte —en eso insistía— no había descendido por cálculo, mala intención o curiosidad, sino única y exclusivamente por amor. Y el amor era precisamente un poder al que ningún ser terrenal podía sustraerse, incluso creía que la luz del amor se abría paso de vez en cuando hasta la más profunda oscuridad del Submundo. ¿No había sido el poder del amor el que en otro tiempo había unido a los respetados soberanos? Incluso —si era verdad lo que se decía—, el propio Hades en sus años jóvenes, impulsado por su apasionado amor y haciendo caso omiso de este o aquel acuerdo con sus colegas divinos, ¿no había arrebatado a Perséfone en un campo de flores, llevándosela al Orco? Quizá los soberanos recordaran su propia juventud, su propio amor y, por amor, dejaran que la clemencia pasara por encima del derecho y liberaran a Eurídice; si no fuera así, él, Orfeo, no querría volver a la vida, sino permanecer allí entre los muertos.

Todo eso lo dijo cantando.

Hay que reconocer que el discurso de Orfeo se diferencia de forma agradable del rudo tono de mando de Jesús de Nazaret. Jesús era un

predicador fanático, que no quería convencer sino que reclamaba un vasallaje sin condiciones. Sus manifestaciones están salpicadas de órdenes, amenazas y el reiterante y apodíctico «pero yo os digo». Así hablan en todos los tiempos los que no aman ni quieren salvar a un solo hombre, sino a toda la Humanidad. Orfeo, sin embargo, sólo ama a una, y sólo a ella quiere salvar: Eurídice. Y por eso su tono es más conciliador, más amable, suplicante... lo que significa pedir humildemente favor y deferencia. Y he aquí que su discurso tiene éxito. Los soberanos del Reino de los Muertos le devuelven a su amada... con la consabida condición de que, en su camino hacia el mundo superior, no debía volverse ni una sola vez hacia ella, que lo seguiría.

Y entonces comete un error. (El nazareno nunca comete errores. E incluso cuando parece cometerlos —por ejemplo al admitir a un traidor en su propio grupo—, el error está calculado y forma parte del plan de salvación). Orfeo, sin embargo, es un hombre sin planes ni habilidades sobrehumanas y, como tal, capaz en cualquier momento de cometer un gran error, una horrible estupidez... lo que hace que nos resulte otra vez simpático. Se alegra traviesamente —¿quién podría tomárselo a mal?— de su éxito. Ha conseguido algo que, antes de él, nadie había logrado: volver a la vida a su amada, sacándola de entre los muertos. Casi. Prácticamente ya. Porque el corto trecho que tiene delante no esconde, según cree, ningún peligro. Ya no acechan cancerberos ni erinias, y además viaja, o mejor, viajan, es decir él y su apéndice, que camina tras él, con el permiso más alto. ¿Qué puede pasarles aún? No, el asunto está ganado y el triunfo es completo. Eso cree él. Y, en la euforia de su dicha, se pone otra vez a cantar, naturalmente no una canción lastimera esta vez, sino un himno jubiloso a la vida, a Eurídice. Y se embriaga tanto con la belleza de su propio canto que subestima el peligro a que está expuesta aún su empresa, quizá no lo ve ya... porque el peligro viene de él mismo.

Orfeo —conviene recordarlo— es un artista y, como todos los artistas, no está libre de vanidad, digamos que no está libre del orgullo de su arte. Y, como muchos artistas, es sobre todo intérprete, depende de un público que lo mire, lo oiga, lo aplauda o, al menos, reaccione ante él, un público por cuyo comportamiento pueda medir el efecto de su canción. Cuando descendió al Submundo, el efecto saltaba a la vista. «Las pálidas almas lloraban», como escribe Ovidio, y no sólo las personalidades ya mencionadas, sino también los innumerables muertos sin nombre. Todos los que lo oyeron se pusieron a sus pies... debió de ser un público de millones. Ahora bien, al volver a subir a terrenos intransitables y accidentados, demasiado lejos ya de los muertos y todavía no suficientemente cerca de los vivos, nadie lo oía ya. Salvo la que lo seguía. Y ella no decía nada. ¿Por qué no? ¿Le habían prohibido hablar? ¿No podía gritar siquiera «¡bravo!» o «¡qué bonito!»? ¿No podía al menos aplaudir de alegría y entusiasmo? ¿Estaba allí? ¿No se habría perdido por el camino? ¿O quizá no lo había seguido? ¿Quizá lo hubieran... —y, mientras seguía cantando, tuvo ese pensamiento horrible, porque, naturalmente, era un gran neurótico, es decir, una persona totalmente normal—... quizá lo hubieran engañado desde el principio, sólo para librarse de él, porque no podían librarse de él de otro modo, y nunca habían puesto a su amada detrás? ¿Se le había impuesto aquella condición infantil, aquel mandamiento absurdo de no darse la vuelta, sólo para que no se diera cuenta del engaño, o se diera cuenta sólo cuando fuera demasiado tarde para volver? ¡Y él había sido suficientemente tonto para dejarse engañar, y caminaba, cantando alegremente como un idiota, más solo que la una, a través de aquel yermo abandonado...! Seguía cantando y cantaba más fuerte que nunca, de rabia y creciente desesperación, para hacerse oír, sin saber por quién: ¡Eurídice, Eurídice...!

Ningún cantante de ópera aguanta a la larga cantar dando la espalda al público... aunque algún director lo exija, con palabras angélicas o amenazas. No puede. Va contra su naturaleza. Él, cuyo arte todo y

raison d'être consisten en volver su alma del revés, tiene que mostrarse y, para ver reflejada su alma, *tiene* que dirigirse a alguien. Y en algún momento, a pesar de todas las prohibiciones, lo hace.

Orfeo, sometido al doble tormento de no poder volverse y haber sido engañado quizá desde el principio, aguantó asombrosamente mucho. Había cruzado ya el umbral de la luz, dice Virgilio, es decir, estaba ya en terreno seguro, de este lado, cuando perdió el dominio de sí mismo. Probablemente no esperaba ya verla a ella detrás. Hubiera podido soportar el engaño de los dioses y se habría refugiado en pensamientos de rabia y venganza. Sin embargo, al volverse, para su sorpresa e incluso espanto, ella estaba allí, a menos de dos pasos de distancia, pero todavía más allá de la frontera, y la perdió por su culpa. Ella lo miró, tan espantada como él a ella y con inmensa melancolía también, pero sin reproche; musitó un «adiós» apenas perceptible y volvió a hundirse para siempre en el Orco...

La historia de Orfeo nos conmueve hasta hoy porque es la historia de un fracaso. Falló el maravilloso intento de reconciliar los dos enigmáticos poderes de la existencia humana, el amor y la muerte, obligando a lo más salvaje de ambos al menos a un pequeño compromiso. La historia de Jesús es en cambio, en lo que al enfrentamiento con la muerte se refiere, un triunfo desde el comienzo hasta su amargo final. Sólo en dos ocasiones mostró Jesús una debilidad humana: en Getsemaní, cuando dudó brevemente de su misión («... si es posible, pase de mí este cáliz»), y luego, con estremecedora claridad, en la cruz, con sus últimas palabras totalmente inesperadas y quizá no incluidas en el programa: «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?» Sin embargo, únicamente los dos primeros evangelios atestiguan ese grito de desesperación. En los posteriormente escritos de Lucas y Juan, sin duda por ser considerado políticamente incorrecto, no aparece ya y es sustituido por

el seguro de sí mismo: «Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu», o por el ya mencionado: «[Consumado es!]

¿Y el amor? ¿Ese Eros sensualmente ansioso, insistente, del que hemos hablado? Negativo. El Eros no aparece en el caso de Jesús. El Diablo, que lo tentó, lo sabía. Ofreciéndole chicas guapas o efebos *à volonté* no se podía engatusar a aquel joven carpintero avinagrado. El poder era lo único que le interesaba. Y por eso el Diablo le ofreció *poder* sobre todos los reinos de este mundo, si se arrodillaba ante él y lo adoraba... Inútilmente, como sabemos, porque, aunque Jesús no pensaba en modo alguno en renunciar al poder, pensaba conseguirlo en el otro partido, el más fuerte.

Ese aspecto calculador (casi) siempre controlado, nunca estremecido por el extático Eros, da al personaje de Jesús de Nazaret una gran frialdad, distanciaci3n e inhumanidad. Pero quizá le pedimos demasiado. Tal vez fuera realmente sólo un dios.

Orfeo est3 más pr3ximo a nosotros. A pesar de su car3cter exaltado y su posterior chifladura, por su coraje antifan3tico, por su car3cter civilizado, su astucia e inteligencia nada apod3cticos, y a pesar o a causa de su fracaso. Orfeo era, sin lugar a dudas, el hombre m3s completo.



PATRICK SÜSKIND, nació en 1949 en la localidad bávara de Ambach, en Alemania. Su primera novela, *El perfume* (Seix Barral, 1985), le valió inmediata notoriedad mundial. Es autor también del monólogo *El contrabajo* (Seix Barral, 1986), de las novelas *La paloma* (Seix Barral, 1987) y *La historia del señor Sommer* (Seix Barral, 1991), y del libro *Un combate y otros relatos* (Seix Barral, 1996).

Notas

[1]«Toca si estás cachondo»<<

