

LA ESCRITURA Y EL ESPACIO: ALGUNAS NOTAS SOBRE MAPAS Y PAISAJES LITERARIOS

Menchu Gutiérrez

“En el cajón más bajo de su escritorio profundo mi padre escondía un viejo y bello mapa de nuestra ciudad.” Así comienza *La calle de los cocodrilos* de Bruno Schulz. El escritor describe este mapa, un panorama a vista de pájaro que, colgado en la pared, ocupa casi todo el espacio de la habitación: “la polifonía arquitectónica” de la ciudad, reflejada en exquisitos detalles, incluso del paisaje circundante. En este plano barroco, sin embargo, el cartógrafo había dado un tratamiento muy distinto a la calle de los cocodrilos, situada en la periferia.

“La calle de los cocodrilos –escribe Schulz– resplandecía con un blancor vacío que en los mapas geográficos solía significar los terrenos polares, las tierras inexploradas de existencia insegura. Sólo las sencillas líneas negras estaban allí dibujadas y eran señaladas con una letra simple, sin adornos... por lo visto el cartógrafo rehusaba considerar esta parte como un elemento de la ciudad...”.

Pero Schulz nos explica las razones que pueden haber motivado esta reserva y nos habla de un espacio en el que la “realidad es fina como el papel y por todos los rincones desvela su imitación. Todo recuerda al trastero de un teatro enorme y vacío [...]. Sin embargo, nos encontramos lejos de querer desenmascarar el espectáculo [...] ¿acaso debemos descubrir el misterio final del barrio, el secreto misteriosamente oculto de la calle de los Cocodrilos?”. Y nos advierte: “nuestro lenguaje no posee definiciones que dosifiquen el grado de realidad ni definan su densidad”.

Quien visite el pueblo de Drohobycz en el que Schulz vivió toda su vida, será incapaz de reconocer ni una sola de las esquinas del barrio periférico que describe en este cuento, ni una huella, ningún rastro de los raíles de ese temperamental ferrocarril que nunca se sabía que vendría o, en caso de hacerlo, si se detendría o no.

Schulz lo advirtió al principio del cuento, el cartógrafo ni siquiera había considerado esa zona como parte de la ciudad y le había dado el tratamiento de un yermo, de un “territorio inexplorado”. Y es en ese lugar, en el que “nunca nada se realiza hasta su culminación”, un espacio en el que, tan pronto se inician, todos los movimientos quedan suspendidos en el aire, y los gestos viven en un perpetuo punto muerto, en esa pura ceniza de la vida, donde el escritor encuentra su inspiración.

Frente a un escritor como Schulz, que es capaz de invertir el orden de la ceniza y reconstruir una ciudad frente a nuestros ojos con la magia de su portentosa imaginación, despertando vida en los resquicios más inesperados, hay otros autores, como W. G. Sebald, que viajan con un viejo mapa en la mano y sobre éste construyen una nueva capa de realidad, una especie de mapa superpuesto, enriquecido por aportaciones de naturaleza muy distinta, de una mirada más analítica, no exenta sin embargo de inteligencia poética.

En su libro *Vértigo*, el autor austriaco realiza un viaje a la ciudad de Venecia con el *Diario de viaje a Italia* de Grillparzer, escrito en el año 1819. Sebald dice que compró el libro porque, a menudo, cuando viaja se identifica con su autor. En este diario, Grillparzer se queja de no encontrar placer en nada, se siente profundamente decepcionado ante todos los monumentos, y extraña sus mapas y sus libros. Pero, al llegar a Venecia, se siente súbitamente invadido por la sensación de lo misterioso. Ante el Palacio Ducal, residencia de autoridades judiciales y de prisioneros, ve surgir los fantasmas de tantos asesinos y asesinados, de perseguidores y perseguidos. Y recuerda que allí estuvo preso Giacomo Casanova en 1788. Su celda, escribe Sebald, “mide cuatro por cuatro metros. Tiene los techos tan bajos que no puede estar de pie y no contiene ni un solo mueble. En el interior de la pared, cumpliendo las funciones de mesa y cama al mismo tiempo, hay una tabla de madera de un pie de ancho...”. Las descripciones de Sebald, se superponen entonces a las de Grillparzer, que a su vez se superponen a las del prisionero Casanova.

En este recorrido de Venecia diríamos que el mapa de Sebald, escrito sobre el mapa de Grillparzer, escrito sobre el mapa de Casanova, que la suma de esos mapas, conforma una suerte de palimpsesto, y nos preguntamos si no todos los libros lo son en cierta medida: como las capas de pintura de una antigua talla de madera, estratos de miradas sobre una ciudad, sobre un paisaje, una pátina hecha de cultura, de moral, de miedo, de inteligencia, de duda, de valentía.

A pesar de que en realidad nunca podemos escapar de esa gran historia en la cual intercalamos nuestras historias, nuestros libros, existe una postura radical en algunos autores, una necesidad de libertad, un deseo inaugural que parece producir nuevas señalizaciones en el mapa, inscribir realidades que no estaban antes ahí:

Acudieron a mí algunas personas y me pidieron que les construyera una ciudad. Les dije que eran demasiado pocos, que tendrían espacio suficiente en una casa y que no les construiría ciudad alguna. Ellos, sin embargo, insistieron en que vendrían otros, en que entre ellos había personas casadas que tendrían hijos y en que la ciudad no debía ser construida de golpe, sino que bastaba con fijar su trazado y construirla luego poco a poco... Pregunté dónde querían levantar la ciudad y me dijeron que enseguida me enseñarían el lugar. Fuimos bordeando el río hasta llegar a un sitio bastante elevado que se alzaba de forma abrupta sobre el río...

El lugar no parecía particularmente adecuado para la defensa, tampoco la calidad de la tierra prometía fertilidad, el único manantial de agua no inspiraba confianza; todos son inconvenientes para el protagonista de esta historia de Kafka. “Estás cansado”, le dice una de las personas que ha ido a buscarle, “no quieres construir la ciudad”. “Estoy cansado”, reconoce el narrador. Y, sin embargo, y aunque intenta eludir la responsabilidad, termina sometiéndose a la voluntad de los otros, no puede dejar de acceder a sus súplicas.

Es lícito preguntarse si el concepto de ciudad y el de libro no son aquí intercambiables, si lo que el escritor checo siente no es el compromiso de escribir un libro que sea capaz de dar cobijo, de actuar como un espacio seguro; cabe preguntarse si esta ciudad no es el libro que le dicta su moral.

No podemos dejar de recordar entonces a la maravillosa escritora alemana Unica Zürn, que en uno de sus diarios, al inicio de una de sus crisis esquizofrénicas, nos cuenta cómo, al llegar a su ciudad natal, Berlín, monstruosamente dividida tras la II Guerra Mundial, siente una especie de llamada, la obligación moral de reparar una terrible grieta:

Es algo tremendo para una ciudad –escribe–. Y ella decide en secreto reconstruir la ciudad con una unidad perfecta. Y *ella* será quien dé el ser a esta ciudad. El deseo es tan acuciante que ya siente los dolores del parto -los mismos síntomas que cuando nacieron sus hijos. No sabe cómo puede estar encinta de toda una ciudad. Pero desde hace algún tiempo ha vivido cosas increíbles, de manera que este nuevo estado se le antoja casi natural.

Unica Zürn escribe la ciudad con su propio cuerpo, como si tomara el mapa de papel en sus manos, lo doblase, se lo tragara para incorporarlo a sí, y se preparase para ser el aglutinante mágico que restañará la zanja abierta en la ciudad. La zanja que ahora ocupa el lugar de una calle.

Así, Martin Amis, en su libro *Campos de Londres*, escribe: “Hubo un tiempo en el que me creía capaz de leer las calles de Londres. Me creía capaz de escudriñar sus rampas y pasajes, sus depósitos humeantes, y hallar algún sentido a las cosas. Pero ahora ya no me siento capaz. O bien he perdido la capacidad, o tal vez las calles se están volviendo difíciles de leer. O ambas cosas”. El plano de la ciudad que creyó dominar, el trazado que creyó poder dibujar con exactitud, se convierte un día en un dédalo inextricable, un puro nudo de sinsentido.

El cambio de escala es a veces una cuestión de supervivencia. Primero vemos la montaña y luego dibujamos una línea en el mapa. Así, línea a línea, formamos la cordillera que no podemos abarcar con los ojos y, sólo a través del ejercicio de la reducción, somos capaces de trazar un camino, tal vez, también, de transitarlo. De todo lo que nos importa y no comprendemos terminamos por dibujar un mapa, alterando al hacerlo el verdadero tamaño de nuestra ignorancia.

Utilizo el arranque de mi novela, *Diseción de una tormenta* para hablar de la mirada a ese mapa cambiante, en estado de perpetua transformación: el mapa del sentido. De algún modo, la literatura –la novela, el ensayo, el poema– es el mapa que el escritor traza a partir de una geografía determinada; y al abordar una obra todos los escritores llevamos a cabo una tarea de acotación, de reducción, de marcación, nos convertimos en constructores de mapas. En esa tarea, el punto de partida lo es todo.

Cuando el protagonista de *El mar de las Sirtes* de Jullien Gracq, tras días de exploración de la fortaleza a la que ha llegado para prestar sus servicios, empuja la puerta que se abre al cuarto de los mapas explica:

progresivamente invadido por un sensación que solo podría intentar definir diciendo que era de las que desorientan (como dicen que se desvía la aguja de la brújula al cruzar ciertas estepas desesperadamente triviales del centro de Rusia), esa aguja magnética que nos impide desviarnos del curso confortable de la vida; que nos señalan, aparte de toda justificación, un lugar atractivo, un lugar en el que, sin más hay que mantenerse.

La estancia, en perpetua penumbra, está repleta de mesas de trabajo, antiguos instrumentos de navegación, infolios, mapas; en ella reina un silencio de clausura que hace pensar en un espacio dedicado a una disciplina singular ya olvidada, una atmósfera que recuerda al lugar en el que se cuelgan exvotos:

Ante mí se extendían en láminas blancas las tierras estériles de las Sirtes, moteadas por los puntitos oscuros de sus pocas alquerías aisladas y bordeadas por el fino guipur de su albuferas. Paralela a la costa, corría, a cierta distancia, en el mar, una línea de puntos negra: el límite de la zona vigilada por las patrullas. Más lejos aún había una línea continua de un rojo vivo: era la que, en tácito acuerdo, se había aceptado desde antiguo como línea fronteriza, y que las ordenanzas navales prohibían cruzar en cualquier circunstancia. Orsenna y el mundo habitable terminaban en aquella frontera de alarma, que agujijoneaba más aún mi imaginación que todo lo que su trazado comportaba de abstracto; aquel largo hilo rojo, de tanto seguirlo con los ojos en una especie de convicción total, como un pájaro al que deja estupefacto una línea trazada en el suelo delante de él, había acabado impregnándose para mí con un carácter de realidad extraña; sin querer confesármelo, estaba pronto a dotar de prodigios concretos aquel paso peligroso, a imaginarme como una falla en medio del mar, una especie de aviso, un paso del Mar Rojo. Mucho más allá, portentosos de alejamiento detrás de aquella barrera mágica, se extendían los espacios ignotos del Farghestán, apiñados como una tierra santa a la sombra del volcán Tängri, sus puertos de Rhages y Tangrés y su cinturón de ciudades, cuyas sílabas obsesivas anudaban sus anillos como guirnaldas a través de mi memoria [...].

De pie, inclinado sobre la mesa, con las manos extendidas sobre el mapa, me quedaba a veces horas enteras sumido en una inmovilidad hipnótica de la que no me arrancaba ni el hormigueo de mis palmas entumecidas. Un susurro parecía ascender de aquel mapa, invadiendo la estancia cerrada y su silencio de acechanza.

El mapa habla al protagonista de la novela de Gracq, el exvoto de una realidad momificada; el mapa abstracto reconstruye una geografía; mitad real, mitad imaginada; la que es y la que le gustaría que fuese, porque, podríamos decir que la geografía nunca termina de construirse del todo, y Aldo disfruta siendo orientado y desorientado al mismo tiempo, el mapa se mira incesantemente a la luz de una lámpara que también es la de la imaginación.

Los súbditos del antiguo reino de Siam tenían un nombre para designar cada uno de los actos de su rey-dios. Debido a su naturaleza divina, el todopoderoso monarca no comía, caminaba o dormía, o, al menos a los ojos de sus súbditos, no lo hacía como el resto de los mortales, y había un verbo que indicaba esa acción real, un verbo “personalizado”, diferente al utilizado cuando el sujeto era cualquier otro. El cabello o las plantas de los pies del rey recibían también un nombre especial, no compartido por ningún otro ser. Y así, en torno a esta figura, se levantaba una verdadera montaña de palabras que parecía protegerla del vacío, o del contagio de la igualdad.

Hay un escritor que actúa así, con ese rigor maniático de aislar y de nombrar, uno por uno, cada uno de los elementos que componen su geografía, su paisaje, es el autor de un diario pormenorizado en el cual construye un mapa exhaustivo de todo lo que le rodea: la obra de un entomólogo que clasifica, sistematiza y clava con alfileres, como hitos en el camino, sus sueños en forma de palabras. Los escritores de diarios serían así una especie de cartógrafos del tiempo que dividen en días, semanas, meses, años.

Diríamos que un mapa paralelo a este deseo de no dejar una sola rendija sin cubrir con palabras es el que describe, con extraordinaria ironía, el escritor argentino Jorge Luis Borges en su *Historia Universal de la Infamia*:

En aquel Imperio, el arte de la cartografía logró tal perfección, que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una ciudad, y el Mapa del Imperio toda una provincia. Con el tiempo, estos mapas desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía con él.

En su libro *Las montañas de la mente* —un recorrido histórico sobre la poderosa fascinación que la montaña ha ejercido en la humanidad, desde la Ilustración y los románticos, a los grandes escaladores—, Robert Macfarlane nos habla de Francis Galton, un gran cartógrafo británico que, a finales del siglo XIX, tuvo la gran idea de combinar por primera vez los mapas con símbolos indicativos de los sistemas meteorológicos, prototipos que hoy reconocemos en nuestros “mapas del tiempo”. Galton pensaba que los mapas no solo debían informar sobre dis-

tancias o características de un terreno, y soñaba con un mapa que indicase olores o sonidos de un lugar: “el de algas, pescado y alquitrán de los pueblos costeros... el chirrido incesante y bullicioso de los saltamontes, los ásperos graznidos de los pájaros tropicales... el acento de una lengua extranjera”.

Esa es la tarea del escritor y del poeta, transmitir un paisaje vivo, convertir la lectura de ese paisaje en una experiencia intelectual, emocional y sensorial. Así construyó Matsuo Basho muchos de sus haikus: “Silencio/ la voz de la cigarra/ penetra las rocas”.

El mapa de Andalucía de Galton habría estado lleno de poemas como éste de Federico García Lorca: “Las piquetas de los gallos /cavan buscando la auro-ra” o, de hitos sonoros como el “horizonte de perros”, en el que una cadena de ladridos lejanos construye una frontera geográfica. El poeta sabe que el sonido es un gran creador de espacio, que el sonido lo amplifica o lo acota.

Para estar donde no es posible estar, para alcanzar lo inalcanzable, la poesía, apoyada en sus múltiples lenguajes, crea espacios intermedios, aprende a introducirse por las rendijas de los sentidos.

De nuevo Julien Gracq, en su novela *En el Castillo de Argol*, apela a esa clase de poder sinestésico para describir un raptó de voluptuosidad amorosa. Heide, la mujer deseada, flota en el aire como una niebla luminosa que se eclipsa: “...volvió a aparecer y por último asentó su imperio sobre olas melódicas de una rara amplitud que parecían arrastrar los sentidos hacia una región desconocida y dar al oído las gracias del tacto y de la vista por medio de una increíble perversión”.

Es así como la palabra se dota no sólo de sonido o de ojos, sino de órganos táctiles, de calidades olfativas o de paladar.

La norteamericana Elisabeth Bishop ilustra con este poema una experiencia táctil del paisaje: “Estas penínsulas toman el agua entre el dedo pulgar y el índice/ como las mujeres al palpar la suavidad de las telas”.

Por su parte, el escritor Gabriel Miró hace del paisaje una profunda experiencia sensorial al narrar un episodio habitual entre los campesinos del levante español en la postguerra. En este caso todo un paisaje entra por la boca y por la nariz, cuando Miró dice que, a la hora del almuerzo, los campesinos tomaban “pan con navaja”. Estos trabajadores del campo eran tan pobres que no podían acompañar el pan de su almuerzo con ningún condimento; sin embargo, al cortar el pan con la navaja con la que acababan de cortar la hierba, la navaja imprimía en éste un sabor; y cuando el campesino se lo llevaba a la boca, podría decirse que el pan arrastraba consigo el prado y el mismo cielo que lo cubría con sus luces y sus sombras; podríamos decir que, disfrazado de miga de pan, el campesino de Miró se metía el paisaje en la boca.

Pero hay un paisaje ante el cual toda representación desaparece y también Lorca, autor de esos profundos retratos del paisaje andaluz, en el “Poema doble

del Lago Eden”, de su *Poeta en Nueva York*, escribe: “porque yo no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja /pero sí un pulso herido que sonda las cosas del otro lado”. Y ese “otro lado” apela a otro de los grandes motores de la creación literaria: el misterio, lo desconocido, lo invisible.

¿Qué cartografía, qué paisaje puede representar a esas experiencias que parecen alterar la función de los sentidos?

Para hablar de ese mundo invisible, impalpable, san Juan de la Cruz dibuja un monte —el Monte Carmelo—, y habla de una ascensión para la cual en realidad no hay caminos. Dice el poeta que asciende o que se dirige hacia el centro, aunque, en realidad, en el viaje místico no hay un centro y un afuera, no hay un norte y un sur, no hay coordenadas espaciales en las que se enmarque la experiencia. La experiencia está muy alejada de las palabras, aunque el poeta las necesita para trazar su mapa del mundo invisible. Una clase de mapa de la que hablábamos al principio.

Más apegado a la tierra, Antonio Machado, en su famoso poema, nos recuerda: “Caminante no hay camino/ se hace camino al andar/ al andar se hace camino, y al volver la vista atrás/ se ve la senda que nunca has de volver a pisar”. De ese camino que solo puede ser conquistado a través de la propia experiencia nos hablan los maravillosos hermanos Grimm cuando Hansel y Gretel descubren que las miguitas de pan con las que habían marcado el camino se las han comido los animales del bosque. Que no hay camino dicen también los maestros japoneses al recordarnos que el pez no deja huellas en el agua; tampoco las alas del pájaro en el cielo.

Hay quizá dos formas de escribir sobre las realidades invisibles: hacer que el mundo invisible se apodere de los perfiles de nuestra vida, dejar que se diluyan en éste, o partir del mundo invisible, partir de los ojos cerrados, para buscar caminos: no existe una sola forma de sentir o de interrogar con la escritura; escribimos siempre sobre las mismas cosas, aunque lo hagamos desde ángulos distintos o a través de cauces diferentes. Sin embargo, unos deben alejarse de lo que ven, y otros necesitan esa inmediatez para pensar.

En un fascinante ensayo del filósofo y sinólogo francés François Jullien, se nos habla del antiguo concepto chino de la insipidez. En la filosofía china, la insipidez sería el sabor que no siendo ninguno en particular puede serlos todos. No siendo ningún sabor, los contiene a todos en potencia. La insipidez sería el centro del sabor, del que todos los sabores emanan. El agua guardaría por tanto en su interior todos los sabores.

En la antigua China, este concepto se transmitió a otros sentidos y a otras artes. En la pintura, el paisaje insípido sería aquél en el cual la proximidad y la lejanía son tratados por el pincel del mismo modo, en la cual tendrían la misma presencia, el mismo valor. En el mundo de la insipidez, la realidad flota.

Este concepto de la insipidez me sirve para explicar ese punto de partida del mapa de Bruno Schulz, la parte descolorida del mapa que invita a la abstracción. Diríamos que hay autores para quienes cuanto mayor es la abstracción del paisaje de un libro, cuanto más “insipido”, más cómodos se sienten: al no situarse en un lugar concreto, reconocible, se encuentran en todas partes.

Volviendo a la novela de la que también hablaba al comienzo, *Diseción de una tormenta*: cuando la escala del mapa se invierte, y la mujer protagonista asiste a la transformación de un punto en un mapa en un edificio de enormes proporciones, cuando el punto que apenas distinguía desborda ahora su capacidad espacial, sabe que ha llegado al lugar señalado: descubre los mechones de pelo que asoman por debajo de la capa de nieve que cubre el tejado, y sabe que ha llegado al lugar que buscaba. Poco después, es conducida ante el director de este ¿centro de retiro? ¿institución? ¿monasterio? ¿hospital? ¿manicomio? y es interrogada sobre el motivo de su presencia en él. La mujer inicia el relato de sus visiones y de sus sueños de repetición, y en vez de conducirse como un médico o un analista, el director comienza a hablar como lo haría un libro de sabiduría de la India. La secuencia de extraños acontecimientos que sigue parece decir que, realmente, este espacio *es* un manicomio, *es* un lugar de retiro, *es* un hospital, *es* un monasterio... *es* todas estas cosas al mismo tiempo.

Esa multiplicidad es la que permite el paisaje de la insipidez, otra definición de espacio poético.

La niebla parece cubrir el paisaje de ese tipo de libros. La niebla es como una anestesia que pusiera el paisaje a dormir; luego, la geografía despierta del sueño, y aparecen caminos, calles, vías por las que es posible transitar. Pero algo ha sucedido antes de que la luz o la oscuridad jueguen con sus perfiles. El paisaje ha estado primero dormido. No se trata de un paisaje onírico, nos referimos a un paisaje que “ha estado dormido” y que, al despertar, ha aportado algo a la vigilia que no estaba antes, que se ha añadido en el proceso del sueño. El paisaje parece estar hecho de la memoria de lo que fue, del eco de un antiguo paisaje.

Recordemos la novela *Solaris*, de Stanislav Lem: unos hombres caminan por una extraña geografía llena de misterios y de trampas; también en ella, la presencia de la gravedad. ¿Qué geografía es ésta del autor polaco? Un océano salpicado de innumerables islas envuelve el planeta de Solaris; desde la estación espacial que allí se ha establecido, los hombres observan y tratan de interpretar las señales emitidas por un misterioso plasma: ¿Es el océano un gran cerebro, un coloso pensante? ¿Es una entelequia? ¿Son los productos de este océano engendros del delirio? ¿Son acaso señales de una construcción genial inalcanzable para la mente humana? Finalmente el océano reproducirá los deseos de sus observadores, los materializará. Planteará todas las preguntas.

Creo que la geografía de *Solaris* es la clase de geografía de la que hablaba antes: una capaz de contener infinitas geografías en su interior. Geografía cambiante, sinuosa, tallada en múltiples facetas.

En el espacio dominado por la niebla, las calles aparecen y desaparecen; podemos perdernos. Perderse para encontrar, para que lo que surge de la niebla esté vivo por primera vez; niebla que es el oxígeno de las imágenes visionarias; niebla que es plasma de la poesía.

Para la segunda familia de escritores, sin embargo, ese paisaje está muerto, es improductivo. El conocido autor ruso Maxim Gorky, escribe sobre el paisaje siberiano:

La ilimitada planicie, en la cual se levantan apiñadas las casas de madera y teja-do de paja, tiene la espantosa cualidad de provocar la desolación en el alma del hombre y de aniquilar en él todo cualquier deseo de acción. El campesino se dirige a los límites de su pueblo, contempla el vacío que le rodea y, poco después, siente que esa desolación se ha introducido en su propia alma... Y el hombre se siente invadido por un sentimiento de indiferencia que destruye su capacidad de pensar, de recordar experiencias del pasado, y de extraer inspiración de este paisaje.

Gorky no es capaz de ver nada en ese paisaje, de resucitarlo, es para él un paisaje ensimismado, cerrado en sí mismo. Lo comprendemos: su interés de narrador está en otra parte. Sin embargo, la nieve, la lluvia, la luz o la niebla pueden de pronto dotarse de vida en el paisaje creado por las palabras.

Dos colinas gemelas se miran, separadas por un valle que, desde lo alto, parece un puzzle de hojas. En el valle hay un bosque por el cual transcurre un río, que actúa como una frontera. Hay una casa en cada colina, y desde una de ellas, una mujer piensa si lo que se levanta en medio del valle no será un espejo. La simetría es tal que parece un reflejo del lado en el que se encuentra. La casa del otro lado del valle concentra todo el deseo de la mujer.

Un día, al despertar, la mujer descubre el valle convertido en un caldero en el que hierve la niebla. La niebla es un animal confundido en el infinito potencial de sus formas. Avanzando un pie y luego otro, la mujer comienza un lento, lentísimo descenso por la pared del caldero y se sumerge en él; se encuentra rodeada por la blanca emanación que sin embargo no puede tocar y siempre se coloca a un palmo de distancia de ella, como si entre las dos existiera una diferencia insalvable, la distancia de los fluidos irreconciliables.

Los millares de ojos de la niebla comparten una sola boca y, en esa cavidad, una lengua roja, bien guardada, al llegar al río, la niebla descubre todo su poder:

Sin darse cuenta, encuentra su abrigo desabotonado. Ella percibe cómo la niebla se cuela por debajo de la falda y empieza a operar en sus piernas. Respira entrecorradamente, suspendiendo la respiración, como si quisiera evitar el menor ruido, ofrecer la menor resistencia a esta labor... Ella separa las piernas y ayuda al trabajo de la niebla, un animal que la olfatea desde la mañana, y que, perfectamente orientado, se arremolina a la entrada de su sexo. La niebla apuntala la flexión de las rodillas.

Ella separa los labios y pronuncia la aceptación. La niebla entra en Ella.

Para triunfar, la niebla no necesita embestir, y se limita a cerrar los ojos de Ella y a respirar en su interior, en el pasillo húmedo, donde el calor de las paredes se frota contra el frío extranjero.

Ciega de niebla y llena de niebla, Ella se transforma en un erizo y lanza sus púas, agigantada por el placer que la consume por dentro.

Esta niebla que copula con una mujer, de mi libro *Latente*, me ayuda también a explicar hasta qué punto los elementos son grandes protagonistas del paisaje, hasta qué punto forman parte de él. La lluvia, la nieve o la luz, emanan del paisaje o actúan sobre éste, transformándolo. Son verdaderas encarnaciones. Por otro lado, diría que éste es el paisaje último, nosotros mismos convertidos en la geografía por la que viajamos. Y, de hecho, somos geografía y paisaje, formamos parte de un todo.

En el *Baghavat Gita* se construye con el cuerpo una maravillosa metáfora, y a este conglomerado de emociones, sueños, de aromas, de deseos y de memoria se le llama: la ciudad de las nueve puertas. Esas puertas son los dos ojos, las dos fosas nasales, los oídos, el aparato excretor y el aparato reproductor, la boca.

También en otro libro de sabiduría india, la *Aiteraya Upanisad* se describe la creación del hombre a partir de cada uno de los elementos: y el fuego se transforma en habla, el viento en respiración, el sol en vista, el espacio en oído, las plantas en pelo, la luna en mente, la muerte en espiración y el agua en semen, entrando por la boca, las fosas nasales, los ojos, los oídos, la piel, el corazón, el ombligo y el órgano viril.

Por su parte, la imaginación occidental proyecta el cuerpo humano en el cosmos, y los conocidos signos del zodiaco –Leo, Cáncer, Libra o Escorpión– representan miembros y órganos de éste. Cuerpos que se convierten en paisajes, y que se recorren con la ayuda de mapas.

Como escribía al principio, creo que para hablar de nuestra relación con el mundo operamos en la escala: el cuerpo es un paisaje, la casa es un cuerpo, la casa se enfrenta a la ciudad, la ciudad es un paisaje, el paisaje se llena de casas, la ciudad es un cuerpo. De algún modo, se crea a partir de la casa, de la relación de la casa y de la ciudad, y de la ciudad y la naturaleza en la que se inscribe; de alguna manera el paisaje creado en un libro es como una casa desplegada en la que un bosque puede ser una biblioteca; y un puente una mano que estrecha otra mano. Como escribe el geógrafo Yi-Fu-Tuan en su libro *Space and Place* el primer espacio habitable, el primer refugio en nuestro primer paisaje es la madre. La madre convertida en espacio de referencia.

Decía María Zambrano que la luz del pintor es siempre una búsqueda, es siempre la luz prometida. Diríamos con ella, que la casa del escritor es siempre la casa prometida y que, junto a ese primer paisaje y esa primera casa en el pai-

saje, el escritor se encuentra siempre en ese puente, en el espacio situado entre la primera casa y la casa prometida: entre lo conocido y lo desconocido, entre lo visible y lo invisible, o entre la derecha y la izquierda representados en el paisaje de nuestro propio cuerpo.

Para los grandes conocedores del Cante Jondo, el grito con el que se abre la seguiriya, el palo flamenco quizá más antiguo, divide el mundo en dos hemisferios. Pienso que el grito que damos al nacer, al abandonar nuestra primera casa, igual que ese grito de la seguiriya, parte el mundo en dos mitades; que el grito equivale a un escalofrío: una experiencia en el filo que separa el hemisferio del calor y el hemisferio del frío. Entre el hemisferio de la luz y el hemisferio de la sombra se construye el paisaje de la literatura.