

FEDERER, EN CUERPO Y EN LO OTRO

Casi todo el mundo que ama el tenis y sigue el circuito masculino por televisión ha vivido durante los últimos años eso que se puede denominar Momentos Federer. Se trata de una serie de ocasiones en que estás viendo jugar al joven suizo y se te queda la boca abierta y se te abren los ojos como platos y empiezas a hacer ruidos que provocan que venga corriendo tu cónyuge de la otra habitación para ver si estás bien. Los Momentos Federer resultan más intensos si has jugado lo bastante al tenis como para entender la imposibilidad de lo que acabas de verle hacer. Todos tenemos ejemplos. Aquí va uno. Se está jugando la final del Open de Estados Unidos de 2005 y Federer sirve ante Agassi al principio del cuarto set. Hay un intercambio medianamente largo de tiros de fondo, con esa forma de mariposa distintiva del estilo moderno de juego de fondo, durante el cual Federer y Agassi se dedican a hacerse correr el uno al otro de lado a lado, ambos intentando obtener el punto desde la línea de fondo... hasta que de pronto Agassi arrea un pelotazo cruzado de revés que desvía completamente a Federer hacia el lado del revés (= su izquierda), y Federer alcanza la pelota pero le da un revés bien corto, dejándola a medio metro de la línea de saque, que por supuesto es la clase de jugada que para Agassi es pan comido, y mientras Federer todavía está intentando dar marcha atrás hacia el centro de la pista, Agassi se dispone a coger la bola corta en plena subida, intentando pillar a Federer a desmano, y de hecho lo consigue: Federer sigue cerca de la esquina pero está

corriendo hacia la línea central, mientras que la pelota se dirige a un punto situado ahora detrás de él, justo donde estaba hace un momento, y no tiene tiempo de darse media vuelta, y Agassi va hacia la red siguiendo a la pelota en ángulo oblicuo procedente del lado de revés... y lo que consigue hacer ahora Federer es invertir instantáneamente el impulso de su cuerpo y dar un brinco hacia atrás de tres o cuatro pasos, a una velocidad imposible, a fin de atizar un drive desde su esquina de revés, desplazando todo su peso hacia atrás, y el drive en cuestión es un pelotazo brutal con efecto liftado que rebasa a Agassi junto a la red y se va para el fondo, y Agassi se lanza a por la pelota pero ya la tiene detrás, y la pelota vuela en línea recta siguiendo la línea de banda, aterriza con precisión en la esquina de dobles del lado de Agassi y obtiene el punto; Federer todavía está danzando hacia atrás cuando aterriza. Y el público de Nueva York guarda ese pequeño segundo familiar de silencio asombrado antes de estallar en vítores, y en el televisor John McEnroe con sus auriculares de locutor invitado dice (principalmente para sí mismo, parece): «¿Cómo se puede anotar un tanto desde esa posición?». Y tiene razón: si se recuerda la posición en que estaba Agassi y su rapidez de primera clase mundial, Federer estaba obligado a mandar la pelota por un túnel de cinco centímetros a fin de rebasarlo, y eso es precisamente lo que ha hecho, yendo hacia atrás, sin tiempo para prepararse y sin nada de impulso detrás de su golpe. Ha sido imposible. Ha sido como una escena de *Matrix*. No sé qué ruidos he emitido, pero mi cónyuge dice que ha entrado corriendo en la sala y había palomitas por todo el sofá y yo estaba apoyado en una rodilla y tenía los ojos fuera de las órbitas, como esos que venden en las tiendas de artículos de broma.

En fin, se trata de un ejemplo de Momento Federer, y eso que fue por la tele, y la verdad es que el tenis visto por la tele es al tenis en directo más o menos lo que los vídeos porno son a la realidad sensorial del amor humano.

Hablando en términos periodísticos, no hay nada nuevo ni sorprendente que contarles de Roger Federer. A los veinticinco años es el mejor tenista vivo. Y tal vez el mejor de todos los tiempos. Sus retratos y perfiles biográficos abundan. El año pasado *60 Minutes* le dedicó un programa entero. Todo lo que quiere usted saber sobre el señor Roger [Sin Inicial de Segundo Nombre] Federer: su historia personal, el hecho de que nació en Basilea, el apoyo racional y nada explotador que le prestaron sus padres a su talento, su carrera en el tenis juvenil, su querido entrenador juvenil, el hecho de que la muerte en accidente de aquel entrenador en 2002 al mismo tiempo destrozó y templó a Federer y contribuyó a convertirle en la persona que es hoy día, los treinta y nueve títulos individuales de la carrera de Federer, sus ocho Grand Slam, el compromiso desacostumbradamente firme y maduro que tiene con su novia, que viaja con él (algo muy poco habitual en el circuito) y le gestiona sus asuntos (algo completamente inaudito en el circuito), su estoicismo a la antigua usanza, su dureza mental, su deportividad, su honradez generalizada evidente, su consideración y su generosidad caritativa: todo está al alcance de una simple búsqueda en Google. Adelante, no se corten.

El presente artículo trata más bien de la experiencia de presenciar el juego de Federer y del contexto de esa experiencia. La tesis concreta que presento es que si nunca has visto jugar en directo a ese joven y de pronto lo ves, en persona, sobre la hierba sagrada de Wimbledon, primero durante el calor literalmente abrasador y luego bajo el viento y la lluvia que imperan en la quincena del torneo de 2006, entonces tienes todos los números de vivir lo que uno de los conductores del autobús de prensa del torneo describe como «una puñetera experiencia casi religiosa». Al principio hay la tentación de interpretar una expresión así como uno más de los muchos tropos exagerados a los que recurre la gente cuando intenta describir la sensación que producen los Momentos Federer. Sin embargo, la expresión del conductor resulta ser cierta –literalmente, y por un momento extáticamente–, aun-

que ver emerger esta verdad requiere cierto tiempo y bastantes visionados concienzudos.

La belleza no es la meta de los deportes de competición, y sin embargo los deportes de élite son un vehículo perfecto para la expresión de la belleza humana. La relación que guardan ambas cosas entre sí viene a ser un poco como la que hay entre la valentía y la guerra.

La belleza humana de la que hablamos aquí es de un tipo muy concreto; se puede llamar belleza cinética. Su poder y su atractivo son universales. No tiene nada que ver ni con el sexo ni con las normas culturales. Con lo que tiene que ver en realidad es con la reconciliación de los seres humanos con el hecho de tener cuerpo.¹

Por supuesto, en los deportes masculinos nadie habla nunca de belleza, ni de elegancia, ni del cuerpo. Los hombres pueden profesar su «amor» al deporte, pero ese amor siempre se tiene que proyectar y representar con la simbología de la guerra: la oposición entre avanzar y ser eliminado, la jerarquía del rango y del estatus, las estadísticas obsesivas y el análisis

1. Tener cuerpo presenta muchos inconvenientes. Si esto no es lo bastante obvio como para que a nadie le hagan falta ejemplos, limitémonos a mencionar rápidamente el dolor, las llagas, los malos olores, las náuseas, el envejecimiento, la fuerza de la gravedad, la sepsis, la torpeza, la enfermedad y las limitaciones físicas: todos y cada uno de los cismas entre nuestra voluntad física y nuestra capacidad real. ¿Acaso alguien duda de que necesitemos ayuda para reconciliarnos con la corporalidad? ¿Que la ansiemos? Al fin y al cabo, el que se muere es el cuerpo.

Tener cuerpo también presenta ventajas maravillosas, simplemente se trata de ventajas que cuestan mucho más de sentir y apreciar a tiempo real. A la manera de ciertas epifanías sensuales culminantes y escasas («¡Me alegro mucho de tener ojos para poder ver esta salida del sol!», etcétera), los grandes atletas parecen catalizar nuestra conciencia de lo glorioso que es tocar y percibir, movernos por el espacio e interactuar con la materia. Ciertamente, los grandes atletas son capaces de hacer con sus cuerpos cosas que los demás solo podemos soñar con hacer. Pero se trata de unos sueños importantes, que compensan muchas cosas.

técnico, el fervor tribal y/o nacionalista, los uniformes, el ruido de las masas, los estandartes, el entrechocar los pechos, el pintarse la cara, etcétera. Por razones que resultan difíciles de entender, a muchos de nosotros los códigos de la guerra nos resultan más seguros que los del amor. Y puede que también se lo resulten a ustedes, en cuyo caso el mesomórfico y totalmente marcial tenista español Rafael Nadal será el perfecto hombretón para ustedes, con sus bíceps desnudos y las exhortaciones Kabuki que se lanza a sí mismo. Además, Nadal también es la Némesis de Federer y la gran sorpresa del torneo de Wimbledon de este año, puesto que él es especialista en tierra batida y nadie esperaba que aquí pasara de las primeras rondas. Federer, en cambio, no ha proporcionado ninguna sorpresa ni tampoco ningún drama competitivo durante las semifinales. Ha superado de forma tan aplastante a todos sus oponentes que la televisión y la prensa están preocupadas porque sus partidos acaben siendo aburridos y no puedan competir de forma eficaz con el fervor nacionalista del Mundial de Fútbol.²

La final masculina del 9 de julio, sin embargo, es el sueño de todo el mundo. La final de Nadal contra Federer es una repetición de la final del Open de Francia celebrada el mes pasado, donde ganó Nadal. Federer solo ha perdido cuatro partidos en lo que va de año, pero los cuatro los ha perdido ante Nadal. Pese a todo, la mayoría de esos partidos fueron en pistas lentas de tierra, que son la especialidad de Nadal. Federer es especialista en hierba. Por otro lado, el calor de la primera semana ha resecaado las pistas de Wimbledon y las ha hecho menos resbaladizas y más lentas. También hay que tener en cuenta que Nadal ha adaptado a la hierba su estilo basado en la

2. Los medios de comunicación estadounidenses están especialmente preocupados porque ni un solo hombre o mujer americano ha pasado a las semifinales de este año. (Si les interesan a ustedes las estadísticas rebuscadas, es la primera vez que esto pasa en Wimbledon desde 1911.)

tierra batida: acercándose más a la línea de fondo en los tiros de fondo, potenciando su servicio y superando su alergia a la red. En la tercera ronda hizo pedazos a Agassi. Las cadenas de televisión están en éxtasis. Antes de empezar el partido, en la Pista Central, detrás de las ventanillas estrechas y alargadas que hay encima de la red de fondo, mientras los jueces de línea salen a la pista ataviados con esos uniformes nuevos de Ralph Lauren que tanto se parecen a la ropa naval infantil, a los locutores de los medios se los puede ver prácticamente dando botes en sus butacas. Esta final de Wimbledon presenta el argumento de la venganza, la dinámica de rey contra regicida y los contrastes dramáticos de caracteres. Se enfrentan la virilidad apasionada del sur del Europa contra el arte intrincado y clínico del norte. Dionisos contra Apolo. Cuchillo de carnicero contra escalpelo. Zurdo contra diestro. Los números dos y uno del mundo. Nadal, el hombre que ha llevado a sus límites el estilo moderno de juego de fondo... contra un hombre que ha transfigurado ese estilo moderno, cuya precisión y variedad son igual de importantes que su ritmo y su velocidad de pies, pero que ha demostrado ser peculiarmente vulnerable a su contrincante, o bien capaz de verse superado psicológicamente por él. Un periodista deportivo británico, exultante junto con sus compañeros en la sección de prensa, repite dos veces: «Va a ser una guerra».

Además, el partido se va a celebrar en esa catedral que es la Pista Central. Y la final masculina siempre se celebra el segundo domingo de la quincena que dura el torneo, un simbolismo que Wimbledon siempre subraya dejando sin partidos el primer domingo. Y el vendaval con rachas de lluvia que llevaba toda la mañana derribando señales de aparcamiento y poniendo paraguas del revés se detiene en seco, cuando falta una hora para el partido, permitiendo que salga el sol justo cuando se está retirando la lona que cubre la pista y se están encajando los postes de la red.

Federer y Nadal salen en medio de una salva de aplausos y hacen sus reverencias rituales ante el palco de la nobleza. El

suizo lleva puesta la americana de color crema que Nike le ha hecho llevar este año en Wimbledon. Tal vez Federer sea el único individuo del mundo a quien no le queda ridícula con pantalones cortos y zapatillas de tenis. El español pasa por completo de ropa de calentamiento, para que le veamos directamente los músculos. Tanto él como el suizo van de Nike, incluyendo la banda elástica blanca para el pelo atada en torno a la cabeza y con el simbolito de la marca colocado justo encima del tercer ojo. Nadal lleva el pelo recogido por debajo de la banda elástica, pero Federer no, y el hecho de toquetearse y apartarse los mechones de pelo que le caen por encima de la cinta es el principal tic de Federer que pueden ver los espectadores; en el caso de Nadal, se trata del acercamiento obsesivo a la toalla del recogepelotas entre punto y punto. Pero hay más tics y hábitos, diminutas ventajas de ver el partido en la pista. Por ejemplo, el cuidado exquisito que Federer pone en colgar la americana sobre el respaldo de la silla libre de su lado de la pista, para que no se le arrugue: lo ha hecho antes de cada uno de sus partidos, y es un gesto que resulta infantil y extrañamente encantador. O la inevitabilidad con que durante el segundo set cambia su raqueta por otra que viene siempre en la misma bolsa de plástico transparente cerrada con cinta adhesiva azul, que él quita con cuidado y siempre le da a un recogepelotas para que la tire. Está el hábito que tiene Nadal de separarse del trasero los pantalones largos hasta la rodilla mientras hace botar la pelota antes del saque, su forma de echar vistazos cautelosos de lado a lado mientras recorre la línea de fondo, como si fuera un presidiario esperando que lo ataquen con un cuchillo de fabricación casera. Y si uno presta mucha atención, podrá fijarse en un detalle raro del servicio del suizo. Mientras tiene la pelota y la raqueta en las manos, justo antes de iniciar el movimiento, Federer siempre coloca la pelota exactamente en el hueco en forma de V que hay en el cuello de la raqueta, justo debajo de la cabeza, durante un momento. Y si no encaja perfectamente, él la ajusta hasta que encaje. Sucede muy deprisa, pero

sucede siempre, tanto en el primer servicio como en el segundo.

Ahora Nadal y Federer hacen diez minutos exactos de calentamiento; el árbitro lleva el cómputo de tiempo. Ese calentamiento cuenta con un orden y una etiqueta muy definidos, aunque la televisión ha decidido que a ustedes no les interesa verlos. En la pista central caben mil trescientas y pico personas. Varios millares más han hecho algo que aquí la gente hace de buen grado todos los años, que es pagar una entrada general bastante cara en las puertas del complejo y luego congregarse, con cestas de picnic y espray insecticida, para ver el partido por una pantalla de televisión gigante que hay delante de la Pista 1. A saber por qué lo harán.

Justo antes de empezar el partido, en la red, se lleva a cabo el lanzamiento ceremonial de una moneda para ver quién sirve primero. Se trata de otro ritual de Wimbledon. El lanzador honorario de moneda de este año es William Caines, asistido por el árbitro y el juez del torneo. William Caines es un niño de siete años de Kent que contrajo cáncer de hígado a los dos años y consiguió sobrevivir gracias a una serie de operaciones y espantosas tandas de quimioterapia. Está aquí en representación de la organización Cancer Research UK. Es rubio, tiene las mejillas rosadas y le llega a la cintura a Federer. El público aprueba clamorosamente el lanzamiento ritual. Federer mantiene una sonrisa distante todo el tiempo. Nadal, al otro lado de la red, no para de dar saltitos como si fuera un boxeador y de balancear los brazos de un lado al otro. No estoy seguro de si las cadenas de televisión americanas enseñan el lanzamiento de la moneda o no, es decir, de si esta ceremonia forma parte de su obligación contractual o bien tienen permiso para dar paso a publicidad. Mientras William Caines y sus acompañantes salen de la pista, se oyen más vítores, pero esta vez dispersos y desorganizados; la mayor parte del público no sabe muy bien qué hacer. Da la impresión de que, una vez acabado el ritual, entienden la realidad de por qué este chaval ha participado en él. Sienten que hay algo importante,

algo que resulta incómodo y al mismo tiempo no, en el hecho de que un niño con cáncer tire la moneda de esta final soñada. El significado potencial del episodio se mantendrá esquivo y en la punta de la lengua durante por lo menos los dos primeros sets.³

3. En realidad no se trata del primer episodio entre Federer y un niño enfermo que tiene lugar durante la segunda semana de Wimbledon. Tres días antes de la final masculina, tiene lugar una Entrevista Especial Individual con el señor Roger Federer* en una oficina pequeña y abarrotada de la Federación Internacional de Tenis a la que se accede por la tercera planta del Centro de Prensa. Justo después, mientras el representante de jugadores de la ATP está llevándose a Federer por la puerta de atrás rumbo al siguiente compromiso que tiene programado, uno de los tipos de la FIT (que ha estado hablando en voz muy alta por teléfono durante toda la Entrevista Especial) se acerca y le pregunta a Federer si tiene un segundo. El hombre, que tiene el mismo acento suave y genéricamente extranjero que todos los tipos de la FIT, le dice: «Escucha, odio hacer esto. Yo normalmente no hago estas cosas. Es para mi vecino. Su hijo tiene una enfermedad. Van a hacer un evento para recaudar fondos, lo tienen planeado y yo te pido si puedes firmar una camiseta o algo, ya sabes, lo que sea». Se lo ve mortificado. El representante de la ATP lo está fulminando con la mirada. Federer, sin embargo, se limita a encogerse de hombros y asentir con la cabeza. «No hay problema. Te la traigo mañana.» Mañana es la semifinal masculina. Está claro que el tipo de la FIT se refería a una camiseta del propio Federer, tal vez incluso de las que use en el partido, sudada por Federer. (Después de los partidos, Federer tiene costumbre de tirarle al público sus muñequeras usadas, y la gente sobre la que aterriza no parece asqueada sino complacida.) El tipo de la FIT, después de dar gracias tres veces muy deprisa a Federer, niega con la cabeza. «Odio hacer esto.» Y Federer, mientras sale por la puerta: «No es problema». Y no lo es. Igual que todos los profesionales, Federer se cambia de camiseta varias veces durante los partidos, y puede pedir a alguien que le guarde una para firmarla después. Tampoco es que Federer esté siendo Gandhi: no se para a preguntar detalles sobre el niño o su enfermedad. No finge que le importa más de lo que le importa. La petición no es más que una obligación más, pequeña y ligeramente molesta, con la que tiene que cumplir. Pero dice que sí, y además se acordará de hacerlo, se le nota. Y no dejará que le distraiga; no lo permitirá. También se le dan bien esas cosas.

* (Solo las consideraciones de espacio y credibilidad básica me impiden hacer aquí una descripción completa de las complicaciones que implica obtener una de esas Entrevistas Individuales. En pocas palabras, viene a ser como aquella vieja historia de alguien que escala una montaña para hablar con el hombre que está sentado en la cima en la postura del loto, con la

La belleza de un atleta de élite resulta casi imposible de describir de forma directa. O de evocar. El drive de Federer es un tremendo latigazo fluido, y el revés lo lleva a cabo con una sola mano y lo puede hacer plano, darle efecto liftado o bien efecto cortado; el tiro con efecto cortado lo hace tan seco que la pelota traza filigranas en el aire y brinca sobre la hierba hasta la altura del tobillo aproximadamente. Su servicio tiene una velocidad de categoría mundial y unos niveles de colocación y de variedad a los que nadie más se acerca; el movimiento del saque es ligero y sin excentricidades, inconfundible (por la tele) únicamente por cierto latigazo de cuerpo entero como de anguila en el momento del impacto. Su anticipación y su sentido de la pista son sobrenaturales, y su juego de pies es el mejor del mundo; de niño también era un prodigio del fútbol. Todo esto es cierto y sin embargo nada de ello constituye una explicación ni tampoco evoca la experiencia de verle jugar. De presenciar, de primera mano, la belleza y la genialidad de su juego. Más bien hay que abordar su estética de forma oblicua, evitando hablar de ella directamente, o más bien —tal como hizo Santo Tomás de Aquino con su inefable objeto— intentar definirlo en términos de lo que no es.

Lo que está claro es que no se puede televisar. Por lo menos no del todo. El tenis por la tele presenta sus ventajas, pero se trata de ventajas que tienen desventajas, y la principal de ellas es cierta ilusión de intimidad. Las repeticiones a cámara lenta que hace la televisión, sus primeros planos y sus gráficos, todo ello privilegia tanto a los espectadores que no nos damos cuenta de cuánto se pierde en la emisión. Y buena parte de lo que se pierde es la naturaleza puramente física del tenis de alta competición, la sensación de las velocidades a las que se mueve la pelota y a las que reaccionan los jugadores.

salvedad de que en este caso, la montaña se compone exclusivamente de burócratas del mundo del deporte.)

Se trata de una pérdida fácil de explicar. La prioridad de la tele, mientras se está disputando un punto, es cubrir la pista entera, a fin de que los espectadores puedan ver a ambos jugadores y percibir la geometría global de las jugadas. Por tanto la tele elige un punto de vista espectacular situado por encima y por detrás de una de las líneas de fondo. Usted, el espectador, se encuentra mirando desde un punto situado en lo alto y detrás de la pista. Esta perspectiva, como sabrá cualquier estudiante de arte, «acorta» la pista. Al fin y al cabo, el tenis de verdad es tridimensional, pero la imagen del televisor solo tiene dos dimensiones. La dimensión que se pierde (o más bien resulta distorsionada) en la pantalla es la longitud real de la pista, los veinticuatro metros que separan ambas líneas de fondo; y la rapidez con que la pelota atraviesa esta longitud constituye la velocidad del tiro, que en la tele queda oculta pero que vista en persona resulta temible. Si esto les resulta abstracto o exagerado, por favor, asistan ustedes en persona a algún torneo de tenis profesional, sobre todo en las pistas exteriores y en las primeras rondas, donde uno se puede sentar a seis metros de la línea de banda y comprobar por sí mismo la diferencia. Si únicamente han visto tenis por televisión, no tienen ni idea de la fuerza con que esos profesionales le pegan a la pelota ni de la rapidez con que la pelota se mueve,⁴

4. Los saques de los tenistas masculinos de élite alcanzan velocidades de entre 200 y 220 km/h, cierto, pero lo que no dicen ni las lecturas del radar ni los gráficos es que los tiros de fondo de los tenistas masculinos que juegan con el estilo moderno de juego de fondo a menudo viajan a velocidades de 150 km/h, que es la velocidad de las pelotas más rápidas de la liga profesional de béisbol. Si pueden acercarse ustedes lo bastante a una pista profesional, oirán un *sonido* que emite la pelota en su vuelo, una especie de susurro líquido, causado por la combinación de velocidad y efecto. De cerca y en directo, también entenderán ustedes mejor esa «postura abierta» que se ha convertido en gran medida en emblema del estilo moderno de juego de fondo. El término, a fin de cuentas, solo quiere decir no ponerse plenamente de costado a la red antes de hacer un tiro de fondo, y la razón de que haya tantos practicantes de ese estilo de juego que golpean desde la postura abierta es que ahora la pelota les viene demasiado deprisa como para girarse del todo.

ni del poco tiempo que tienen los jugadores para llegar a ella, ni de lo deprisa que son capaces de moverse y rotar y golpear y recuperarse. Y ningún jugador es más rápido, ni produce semejante impresión engañosa de serlo sin esfuerzo alguno, que Roger Federer.

Curiosamente, lo que más consigue revelar la cobertura televisiva es la inteligencia de Federer, puesto que a menudo esa inteligencia se manifiesta en forma de ángulo. Federer es capaz de ver, o de crear, espacios y ángulos para obtener puntos que nadie más puede imaginar, y la perspectiva de la televisión es perfecta para ver y revisar estos Momentos Federer. Lo que cuesta más de apreciar por televisión es que esos ángulos y pelotas espectaculares no salen de la nada, sino que a menudo vienen preparados con varios tiros de antelación y dependen tanto de la manipulación que hace Federer de las posiciones de sus oponentes como de la velocidad o la colocación del golpe de gracia. Y entender cómo y por qué Federer es capaz de hacer bailar de esta manera a otros atletas de categoría mundial requiere a su vez una comprensión técnica del estilo moderno de juego de fondo mejor que la que la tele —nuevamente— está preparada para proporcionar.

Wimbledon es un sitio extraño. Es verdad que se trata de la meca del deporte, de la catedral del tenis, pero cuando estás allí te resultaría más fácil mantener el nivel apropiado de veneración si el torneo no se obcecara tanto en recordarte una y otra vez que es la catedral del tenis. En Wimbledon reina una mezcla peculiar de tediosa petulancia, autobombo y autopromoción incansables. Es un poco como esas figuras de autoridad que tienen en la pared de su despacho hasta la última placa, diploma y premio que han conseguido en su carrera, y cada vez que entras en su despacho estás obligado a mirar a la pared y decir algo para indicar que estás impresionado. Las paredes de Wimbledon, junto con todos sus pasillos y accesos importantes, están cubiertos de pósters y carteles con imá-

genes de campeones del pasado, listas de datos relacionados con Wimbledon, curiosidades, apuntes históricos, etcétera. Algunas de estas cosas resultan interesantes y otras simplemente extrañas. El Museo del Tenis sobre Hierba de Wimbledon, por ejemplo, tiene una colección de todas las distintas clases de raquetas que se han usado aquí a lo largo de las décadas, y uno de los muchos carteles que hay en el pasillo del Nivel 2 del Edificio del Milenio⁵ promociona esta exposición tanto por medio de fotos como de textos didácticos, una especie de Historia de la Raqueta. Aquí está, *sic*, el final apoteósico de dicho texto:

Los armazones actuales fabricados con materiales de la era espacial como son el grafito, el boro, el titanio y la cerámica, y provistos de cabezas más grandes –tanto de tamaño medio (580-610 cm²) como extra grande (710 cm²)–, han transformado por completo la naturaleza del juego. Hoy día son los tiradores más fuertes quienes dominan gracias a un potente efecto liftado. Los jugadores de saque y volea y aquellos que se basaban en la sutileza y el toque prácticamente han desaparecido.

Resulta extraño, en el mejor de los casos, que dicho diagnóstico continúe siendo tan predominante aquí durante el cuarto año del reinado de Federer en Wimbledon, puesto que el suizo ha aportado al tenis masculino grados de toque y sutileza inéditos desde (por lo menos) la época de apogeo de McEnroe. En realidad, sin embargo, el cartel se limita a dar testimonio del poder del dogma. Desde hace casi dos décadas, la versión oficial es que ciertos adelantos introducidos en la tecnología, la preparación y las pruebas de peso de las raquetas han hecho que el tenis deje de ser un deporte de rapidez y finura para convertirse en un deporte de atletismo y fuerza

5. Se trata de la estructura de mayor tamaño (presumiblemente construida hace seis años), en la que la administración, los jugadores y los medios de comunicación tienen sus respectivas zonas y sedes.

bruta. Y en tanto que etiología del estilo moderno de juego de fondo, esta versión oficial es cierta en líneas generales. Los profesionales de hoy día son perceptiblemente más grandes y fuertes y están mejor preparados físicamente,⁶ y es verdad que las raquetas compuestas de alta tecnología han aumentado su capacidad para tirar a alta velocidad y darle efecto a la pelota. Es por eso por lo que el hecho de que alguien con la finura consumada de Roger Federer haya llegado a dominar el circuito masculino es motivo de gran confusión entre los dogmáticos.

Hay tres posibles explicaciones válidas del ascenso de Federer. Una explicación se basa en el misterio y la metafísica, y creo que es la que más se acerca a la verdad. Las otras dos son más técnicas y mejores desde el punto de vista periodístico.

La explicación metafísica es que Roger Federer es uno de esos escasos atletas sobrenaturales que parecen estar exentos, por lo menos en parte, de ciertas leyes de la física. Otros seres comparables serían Michael Jordan,⁷ que no solo podía dar

6. Algunos, como Nadal o Serena Williams, parecen más superhéroes de dibujos animados que gente de verdad.

7. Cuando durante la ya mencionada Entrevista Especial Individual se le pregunta por ejemplos de otros atletas cuyas actuaciones le parezcan bellas, Federer menciona primero a Jordan, después a Kobe Bryant y por fin a los «futbolistas como... los que juegan muy relajados, como Zinedine Zidane o alguno así: hacen un gran esfuerzo, pero dan la impresión de que no les hace falta esforzarse mucho para obtener resultados».

La respuesta que da Federer a la pregunta siguiente, que es qué piensa él cuando los expertos y otros tenistas describen su forma de jugar como «bella», resulta interesante principalmente porque la respuesta es agradable, inteligente y solícita –tal como es el mismo Federer–, sin decir nada realmente (porque, para ser justos, ¿qué puede uno decir sobre el hecho de que los demás lo describan como bello? ¿Qué dirían ustedes? Es una pregunta en última instancia estúpida):

«Siempre es lo que la gente ve primero. Para la gente, es tu “fuerte”. Cuando uno miraba jugar a John McEnroe, ya sabes, ¿qué era lo que veía? Pues veía a un tipo con un talento increíble, porque no había nadie que jugara como él. Su forma de jugar con la pelota se basaba completamente en el

saltos inhumanamente altos, sino también quedarse suspendido en el aire un momento o dos más de los que permitía la gravedad, y Muhammad Ali, que realmente podía cruzar «flotando» la lona y asestar dos o tres golpes cortos en el tiempo necesario para dar uno. Probablemente haya otra media docena de ejemplos desde 1960. Y Roger Federer pertenece a esa categoría: una categoría que se puede denominar genio, mutante o avatar. Nunca verás que le falte tiempo ni equilibrio. La pelota que se acerca a él se queda suspendida en el aire una fracción de segundo más de lo que debería. Sus movimientos son más ágiles que atléticos. Igual que Ali, Jordan, Maradona y Gretzky, parece al mismo tiempo menos y más sustancial que los hombres a los que se enfrenta. Especial-

tacto. Y luego pasabas a Boris Becker e inmediatamente veías a un jugador *de potencia*, ya sabes, ¿no?*. Cuando me ves a mí jugar, pues ves a un tenista que juega bonito. Después puede que veas también que es un jugador rápido, puede que veas que tiene un buen drive, puede que veas que tiene un buen servicio. Pero primero, ya sabes, te haces una idea básica, y a mí me parece muy bien, ya sabes, y tengo mucha suerte de que me consideren básicamente un jugador “bonito”, ya sabes, por mi estilo de juego. Otros tienen primero el hecho de “machacar” al oponente, otros son jugadores “potentes”, otros se consideran “rápidos”. En mi caso, pues soy “el que juega bonito”, y eso mola bastante».

* [Nota: Los grandes tics de Federer cuando conversa son «ya sabes» y «puede que». En última instancia son tics que resultan útiles porque sirven como recordatorios de lo atrocemente joven que es. Por si les interesa a ustedes, el mejor tenista del mundo va vestido con pantalones de chándal blancos y una camiseta blanca de microfibra de manga larga, posiblemente Nike. No lleva chaqueta de chándal, sin embargo. Su apretón de manos tiene una firmeza tan solo moderada, aunque la mano en sí es como una lima de carpintero (por razones obvias, los tenistas suelen tener las manos muy callosas). Es un poco más grande de lo que parece por televisión: tiene las espaldas más anchas y el pecho más voluminoso. Está sentado junto a una mesa cubierta de viseras y bandas elásticas para el pelo, que él se dedica a autografiar con un rotulador permanente. Está sentado con las piernas cruzadas y tiene una sonrisa agradable y parece muy relajado; no se dedica a manosear nerviosamente el rotulador. La impresión global que produce es o bien de tipo muy majo o bien de que se le da muy bien tratar con los medios de comunicación, o tal vez (lo más probable) ambas cosas.]

mente ataviado con la ropa toda blanca que a Wimbledon le gusta mantener como requisito, parece exactamente lo que (creo) que es: una criatura cuyo cuerpo es al mismo tiempo carne y, de alguna manera, luz.

Eso de que la bola cooperere quedándose suspendida, aminorando la velocidad, como si fuera susceptible a la voluntad del suizo, es toda una verdad metafísica. Y también lo es la siguiente anécdota. Después de una semifinal celebrada el 7 de julio en que Federer destruyó a Jonas Bjorkman —no solo lo derrotó: lo *destruyó*—, y justo antes de la conferencia de prensa de rigor posterior al partido en la que Bjorkman, que es amigo de Federer, dijo que estaba encantado de haber «tenido el mejor asiento de la pista» para ver cómo el suizo «jugaba lo más cerca de la perfección que se puede jugar al tenis», Federer y Bjorkman estaban al parecer charlando y bromeando y Bjorkman le preguntó cómo de antinaturalmente grande le había parecido la pelota allí en la pista, y Federer le confirmó que la había visto «como una pelota de baloncesto o una bola de bolera». Lo decía únicamente como forma modesta y jocosa de hacer que Bjorkman se sintiera mejor, de confirmar que le había sorprendido lo desacostumbradamente bien que había jugado aquel día; pero también estaba revelando algo de cómo es el tenis para él. Imagine usted que es una persona dotada de unos reflejos, una coordinación y una velocidad sobrenaturales, y que está jugando al tenis de alto nivel. Mientras juega, no experimentará usted el hecho de poseer unos reflejos y una velocidad excepcionales; más bien le parecerá que la pelota de tenis es muy grande y se mueve muy despacio, y que siempre le da a usted tiempo de sobra para pegarle. Es decir, no experimentará usted nada parecido a la rapidez y la habilidad (empíricamente reales) que le atribuirá⁸ el públi-

8. Federer en persona apoya esta afirmación en nuestra Entrevista Individual Especial: «Es interesante, porque esta semana, fíjate, Ancic [nombre de pila Mario, el altísimo jugador croata del Top-Ten a quien Federer derrotó el miércoles en cuartos de final] jugó en la Pista Central contra mi amigo, ya sabes, el

co que presencie en directo cómo las pelotas se mueven tan deprisa que zumban y se hacen invisibles.

Pero la velocidad no lo explica todo. Ahora vamos a ponernos técnicos. A menudo se dice que el tenis es un deporte de centímetros, pero el tópico se refiere principalmente al área donde aterriza la pelota. En términos de dónde golpea el jugador la pelota que le viene, el tenis es más bien un deporte de micras: en el momento del impacto, una serie de variaciones tan minúsculas que tienden a lo inexistente producen efectos enormes en la forma de volar de la pelota y en el punto donde aterriza. Es el mismo principio que explica por qué cuando uno apunta con un rifle, hasta la imprecisión más pequeña provocará que uno yerre el tiro si el objetivo está lo bastante lejos.

A modo de ilustración, ralenticemos un poco las cosas. Imagine que usted, un jugador de tenis, está plantado justo detrás de su línea de dobles. Le sirven una pelota a su lado de drive: usted entonces gira (o rota) para ponerse de costado a la trayectoria de la pelota que se acerca y empieza a echar la raqueta hacia atrás para darle impulso a su drive de respuesta. Continúe visualizando la jugada hasta el punto en que está usted en mitad del movimiento hacia delante para ejecutar la devolución: ahora tiene usted la pelota al lado mismo de su cadera más adelantada, a unos quince centímetros del punto de impacto. Plantéese usted algunas de las variables que entran en juego. En el plano vertical, inclinar la faceta de su

jugador suizo Wawrinka [nombre de pila Stanislas, compañero de equipo de Federer en la Copa Davis] y yo fui a verlo jugar al sitio donde se suele sentar, ya sabes, Mirka [Vavrinec, antigua tenista femenina del Top-100, retirada por lesión, que ahora básicamente ejerce de la Alice B. Toklas de Federer], y me puse a ver, por primera vez desde que vengo a Wimbledon, me puse a ver un partido en la Pista Central, y a mí también me sorprendió, fíjate, lo deprisa que va el servicio y lo deprisa que hay que reaccionar para devolver la pelota, sobre todo cuando el que saca es un tipo como Mario, ya sabes, ¿no? Pero es que cuando el que está en la pista eres tú, todo es completamente distinto, ya sabes, porque en realidad lo único que ves es la pelota, y no ves la velocidad de la pelota...».

raqueta un par de grados adelante o atrás provocará respectivamente efecto liftado o efecto cortado; mantenerla perpendicular producirá un drive recto y sin efecto. En el plano horizontal, ajustar la faceta de la raqueta muy ligeramente hacia la izquierda o la derecha, y darle a la pelota quizás un milisegundo antes o después, producirá una devolución hacia delante o bien cruzada. Otros cambios minúsculos en las curvas según las cuales oriente usted el tiro de fondo y lo prolongue contribuirán a determinar cómo de alta pasará su devolución por encima de la red, lo cual, junto con la velocidad a la que usted mueva el brazo (junto con ciertas características del efecto que le proporcione a la pelota) afectará al hecho de que su devolución aterrice adentrándose menos o más en la pista de su oponente, a la altura del bote, etcétera. Y no estoy trazando sino las distinciones más generales, por supuesto: también hay que distinguir entre efecto fuerte y efecto suave, tiro muy cruzado y tiro cruzado a secas, etcétera. También hay que tener en cuenta cuestiones como cuánto va a dejar usted que se le acerque la pelota al cuerpo, qué clase de empuñadura usa, en qué medida tiene usted las rodillas dobladas y/o está desplazando su peso hacia delante, y si es usted capaz simultáneamente de contemplar la pelota y de ver qué está haciendo su oponente después de servir. Todas estas cosas también importan. Además, piense que no estará usted poniendo en movimiento un objeto estático, sino más bien invirtiendo la trayectoria aérea y (de forma variable) el efecto de un proyectil que viene hacia usted, y que viene, en el caso del tenis profesional, a unas velocidades que imposibilitan el pensamiento consciente. El primer saque de Mario Ancic, por ejemplo, suele ir a 210 km/h. Como entre la línea de fondo de Ancic y la de usted hay veinticuatro metros, su saque tardará 0,41 segundos en llegar a usted.⁹

9. Aquí estamos haciendo los cálculos como si la pelota volara igual que vuela el cuervo, para simplificar. Por favor, no le introduzcan más correcciones. Si quieren incorporarle el bote del servicio y calcular la distancia total que recorre la pelota en forma de suma de los dos lados más cortos de un

Es menos tiempo del que se tarda en parpadear rápidamente dos veces.

La conclusión es que los intervalos de tiempo que da el tenis profesional son demasiado breves para emprender acciones deliberadas. En términos temporales estamos más bien en la gama operativa de los reflejos, las reacciones puramente físicas que pasan por encima del pensamiento consciente. Y, sin embargo, la devolución eficaz de un servicio depende de un amplio conjunto de decisiones y ajustes físicos que son mucho más complejos e intencionados que el acto de parpadear, de dar un brinco cuando te sobresaltan, etcétera.

Devolver con éxito una pelota de tenis que te han servido con fuerza requiere eso que a veces se ha denominado «sentido cinestésico», que no es otra cosa que controlar el cuerpo y sus extensiones artificiales por medio de sistemas complejos y muy rápidos de tareas. El idioma cuenta con toda una nube de términos para designar las diversas partes de esta capacidad: sensación, tacto, forma, propiocepción, coordinación, coordinación mano-ojo, cinestesia, gracia, control, reflejos y otros por el estilo. Para los jugadores juveniles prometedores, refinar el sentido cinestésico es la meta principal de esos regímenes extremos de entrenamiento diario de los que oímos hablar a menudo.¹⁰ Se trata de un entrenamiento tanto muscular como neurológico. Golpear miles de veces la pelota, día tras día, desarrolla la capacidad de hacer «con el tacto» lo que no se puede hacer con el pensamiento consciente normal. A menudo al espectador esta clase de práctica repe-

triángulo no recto*, adelante, pues: acabarán ustedes con entre dos y cinco centésimas adicionales de segundo, que no son relevantes.

* Cuanto más lenta sea la superficie de una pista de tenis, más se acercarán ustedes a obtener un triángulo recto. En la hierba, que es más rápida, el ángulo del bote siempre es oblicuo.

10. La preparación física también es importante, pero esto se debe sobre todo a que lo primero que la fatiga física ataca es el sentido cinestésico. (Otros antagonistas son el miedo, la inhibición y el nerviosismo extremo: razón por la cual hay tan pocas psiques frágiles en el tenis profesional.)

titiva le parece tediosa o incluso cruel, pero es que el espectador no puede sentir lo que está pasando dentro del jugador: ajustes minúsculos, uno sobre otro, y una sensación de los efectos que producen esos cambios que se va volviendo más aguda a medida que se aleja de la conciencia normal.¹¹

El tiempo y la disciplina que se necesitan para un adiestramiento cinestésico serio son una de las razones de que los profesionales de élite hayan dedicado la mayor parte de su vida consciente a jugar a tenis, empezando (como muy tarde) al principio de su segunda década de vida. Por ejemplo, fue a los trece años cuando Roger Federer dejó por fin el fútbol y algo parecido a una infancia para entrar en el centro nacional suizo de entrenamiento de tenis de Ecublens. A los dieciséis años dejó los estudios y se metió en serio en la competición internacional.

Fue solo semanas después de dejar los estudios cuando Federer ganó el juvenil de Wimbledon. Obviamente, esto no lo puede hacer cualquier jugador juvenil que se entregue al tenis. Y resulta igual de obvio que no todo es una simple cuestión de tiempo y entrenamiento: también está el talento en sí, del que hay distintos grados. Solo para hacer que valgan la pena los años de práctica y entrenamiento ya tiene que existir (y poder medirse) un talento cinestésico extraordinario... pero a partir de ahí, con el tiempo, la crema empieza a subir y a separarse. De manera que una de las explicaciones técnicas del dominio de Federer es que simplemente tiene un poco más de talento cinestésico que los demás profesionales masculinos. Solo un poco más, dado que todos los integrantes del Top 100 tiene el don de la cinestesia. Lo que pasa es que el tenis es un juego que se decide en cuestión de centímetros.

11. La mejor analogía para un profano probablemente sea la comparación con la forma en que un conductor experimentado puede llevar a cabo la mirada de pequeñas decisiones y ajustes que caracterizan la buena conducción sin tener que prestarles ninguna atención real.

Esta explicación resulta verosímil pero incompleta. En 1986 seguramente no habría sido incompleta. En 2006, sin embargo, es pertinente preguntar por qué sigue importando tanto esta clase de talento. Recuerden lo que tienen de cierto el dogma y el letrero de Wimbledon. Con o sin virtuosismo cinestésico, ahora Roger Federer está dominando la escena de profesionales masculinos más grande, fuerte, mejor preparada, mejor entrenada y en mejor forma física que ha existido jamás, donde todo el mundo usa una especie de raqueta nuclear que se dice que ha hecho irrelevantes las calibraciones más finas del sentido cinestésico, como intentar silbar Mozart en un concierto de Metallica.

De acuerdo con fuentes fiables, la historia personal del lanzador honorario de monedas William Caines es que un día, cuando tenía dos años y medio, su madre le encontró un bulto en la barriga, lo llevó al médico y allí le diagnosticaron que el bulto era un tumor maligno de hígado. Ese momento resulta, por supuesto, imposible de imaginar... un niño pequeño que hace quimioterapia, quimioterapia fuerte, y a quien su madre tiene que observar, llevárselo a casa, cuidarlo y luego llevarlo de vuelta a ese lugar para hacer más quimioterapia. ¿Cómo contestó a la pregunta de su hijo, a la gran pregunta, la más obvia? ¿Y quién podía contestar a la de ella? ¿Qué podía decir ningún sacerdote o pastor que no resultara grotesco?

Nadal va ganando 2-1 en el segundo set de la final y tiene el servicio. Federer le ha ganado el primer set dejándolo a cero pero luego ha empezado a perder vigor, como le pasa a veces, y se ha dejado romper el saque rápidamente. Ahora, tras un drive de Nadal, se disputa un punto de dieciséis toques. Nadal está sacando treinta kilómetros por hora más deprisa que en París, y ahora su saque va por el centro. Federer lanza una pelota de drive suave por encima de la red, que es algo que se

puede permitir porque Nadal nunca corre detrás de su saque. Ahora el español hace un drive con efecto liftado característicamente fuerte y dirigido al fondo del lado del revés de Federer; Federer devuelve con un revés liftado todavía más fuerte a las profundidades del lado de revés de Nadal, un tiro casi de pista de tierra batida. Nadal no se lo espera y se ve obligado a retroceder un poco y responder con una pelota baja, corta y fuerte que aterriza justo detrás de la T de la línea de saque, a la derecha de Federer. Contra cualquier otro oponente Federer se limitaría a terminar el punto en ese momento, pero una de las razones de que Nadal le cause problemas es que es más rápido que los demás y puede llegar a pelotas a las que los demás no llegan. De manera que Federer se limita a mandar un drive cruzado, plano y de potencia media, buscando no el punto sino una pelota baja y con poco ángulo que obligue a Nadal a alejarse hacia la banda de dobles, que es su revés. Nadal, mientras corre, le pega fuerte y sin cruzarla, hacia el lado del revés de Federer; Federer le pega con efecto cortado y nuevamente sin cruzarla, lenta y suspendida por el corte, obligando a Nadal a volver al mismo punto. Nadal devuelve la pelota cortada y recta —ya van tres tiros que siguen la misma línea— y Federer le vuelve a dar cortada al mismo sitio exactamente, esta vez todavía más lenta y más suspendida, y Nadal se planta y da un raquetazo fuerte a dos manos por la misma línea. Ahora parece que Nadal haya acampado junto a su banda de dobles; ya ni siquiera se mueve hacia el centro de la línea de fondo entre tiros; Federer lo ha hipnotizado un poco. Y de pronto Federer lanza un revés muy fuerte, muy fuerte y liftado, de esas pelotas que zumban, dirigido a un punto situado un poco a la izquierda de Nadal, a la que Nadal llega y contesta con un drive cruzado; Federer responde con un revés todavía más fuerte y más cruzado, desde la línea de fondo y moviéndose tan deprisa que Nadal tiene que devolver el drive apoyándose en el pie atrasado y luego correr como puede de regreso al centro mientras la pelota vuelve a aterrizar a poco más de medio metro del lado del revés

de Federer. Federer se acerca a la pelota y esta vez le da un revés cruzado completamente distinto, mucho más corto y en un ángulo mucho más cerrado, un ángulo que nadie se esperaba, y la pelota va tan fuerte y liftada que aterriza sin profundidad y pegada a la línea de banda y despega con fuerza tras el bote, y Nadal no puede moverse para interceptarla y tampoco puede llegar a ella lateralmente por la línea de fondo, por culpa de todo el ángulo y el efecto liftado que lleva: fin del punto. Es un punto espectacular, un Momento Federer. Sin embargo, cuando lo ves en directo, te das cuenta de que también es un punto que Federer ya empezó a preparar hace cuatro o incluso cinco tiros. Todo lo que ha venido después de la primera pelota cortada y sin cruzar estaba diseñado por el suizo para manipular a Nadal y adormecerlo y romperle el ritmo y el equilibrio y abrir ese último ángulo inimaginable: un ángulo que habría resultado imposible sin un efecto liftado extremo.

El efecto liftado extremo es la marca distintiva del estilo moderno de juego de fondo. En eso sí que acierta el cartel de Wimbledon.¹² La razón de que el efecto liftado sea tan crucial, sin embargo, es algo que no se entiende igual de bien. Lo que sí se entiende sin problemas es que las raquetas compuestas de alta tecnología le imparten mucha más velocidad a la pelota, un poco igual que los bates de béisbol de aluminio comparados con los de madera de toda la vida. Pero ese dogma es falso. La verdad es que, con la misma resistencia a la tensión, las raquetas compuestas con base de carbón son más ligeras que la madera, y eso permite que las raquetas modernas pesen cincuenta gramos menos y tengan la faceta un par

12. (... es decir, dando por sentado que lo que dice el cartel de «gracias a un potente efecto liftado» modifique al verbo «dominan» y no al sujeto «los tiradores más fuertes», y es que ambas cosas son posibles: la gramática es una ciencia equívoca)

o tres de centímetros más ancha que las antiguas Kramer y Maxplay. El dato crucial es la anchura de la faceta. Una faceta más ancha significa que hay más superficie cordada total, lo cual quiere decir que el área óptima es más grande. Con una raqueta compuesta no te hace falta darle a la pelota con el centro geométrico exacto de las cuerdas para generar una buena velocidad. Ni tampoco tienes que darle ahí para generar efecto liftado, un efecto que (recuerden) requiere tener la faceta inclinada y dar un golpe curvado hacia arriba, rozando la pelota en lugar de darle de lleno: esto costaba bastante de hacer con las raquetas de madera, por culpa de que tenían una faceta más pequeña y un área óptima mísera. Las cabezas más anchas y ligeras de las compuestas y sus centros más generosos permiten a los tenistas golpear más deprisa y darle más efecto liftado a la pelota... y a su vez, cuanto más lifies la pelota, más fuerte le puedes pegar, porque hay más margen de error. El efecto liftado hace que la pelota pase muy por encima de la red, trace un arco cerrado y baje deprisa hacia la pista del oponente (en lugar de alejarse planeando).

De manera que la fórmula básica es que las raquetas compuestas permiten el efecto liftado, lo cual a su vez permite hacer tiros de fondo mucho más rápidos y fuertes que hace veinte años: ahora es común ver a profesionales masculinos que salen despedidos del suelo y casi se dan media vuelta en el aire de tan fuerte que le pegan a la pelota, que es algo que en los viejos tiempos solo se le veía a Jimmy Connors.

Connors no fue, por cierto, el padre del estilo moderno de juego de fondo. Le arreaba muy fuerte desde el fondo, es cierto, pero sus tiros de fondo eran planos y sin efecto y tenían que pasar muy pegados a la red. Tampoco fue Björn Borg el verdadero precursor de ese estilo. Tanto Borg como Connors jugaban versiones especializadas del estilo clásico de fondo, que había evolucionado como contrapartida del todavía más clásico estilo de servicio y volea, que fue el estilo dominante del tenis de élite masculino durante décadas, y del cual John McEnroe fue el más grande exponente moderno. Probable-

mente ustedes ya sepan todo esto, y tal vez sepan también que McEnroe derrocó a Borg y a continuación más o menos dominó el deporte masculino hasta la aparición, a mediados de la década de 1980, de a) las raquetas compuestas modernas¹³ y b) Ivan Lendl, que jugaba con una forma primitiva de raqueta compuesta y fue el verdadero progenitor del estilo moderno de juego de fondo.¹⁴

Ivan Lendl fue el primer profesional de élite cuyos tiros y tácticas parecían estar diseñados a partir de las capacidades especiales de la raqueta compuesta. Su meta era ganar puntos desde la línea de fondo, ya fuera rebasando al oponente por el lateral o bien con tiros a los que el oponente no conseguía llegar. Su arma eran los tiros de fondo, sobre todo de drive, que él podía lanzar con una velocidad abrumadora gracias a la cantidad de efecto liftado que le imprimía a la pelota. La combinación de rapidez y efecto liftado también permitía a Lendl hacer algo que resultó ser crucial para el nacimiento del estilo moderno de juego de fondo. Podía imprimir ángulos radicales y extraordinarios a pelotas de fondo golpeadas con fuerza, principalmente gracias a la velocidad con que las pelotas liftadas con fuerza descienden y aterrizan sin desviarse hacia el lado. Visto con perspectiva, esto cambió todas las leyes físicas del tenis agresivo. Durante décadas había sido el ángulo el que hacía tan letal el estilo de servicio y volea. Cuanto más se acercaba uno a la red, más se le abría el campo del oponente: la ventaja clásica de la volea era que se podía tirar en ángulos que se abrían si se intentaban desde el fondo o el medio de la pista. Pero el efecto liftado en un tiro de fondo,

13. (a las que ni Connors ni McEnroe se pudieron adaptar con mucho éxito: sus estilos estaban consolidados en torno a raquetas premodernas)

14. En términos formales, gracias a sus drives parecidos a latigazos, a sus golpes letales con una mano y a su tratamiento implacable de las pelotas cortas, Lendl fue una especie de precedente de Federer. Pero el checo también era rígido, frío y brutal; su juego era temible pero no bello. (Mi compañero de dobles en la universidad solía decir que ver jugar a Lendl era como ver *El triunfo de la voluntad* en 3-D.)

si es realmente extremo, puede hacer que la pelota descienda deprisa y con la bastante poca profundidad como para explotar muchos de esos mismos ángulos. Sobre todo si el tiro de fondo que estás haciendo viene de una pelota más bien corta: cuanto más corta es la pelota, más ángulos son posibles. La rapidez, el efecto liftado y los ángulos agresivos desde la línea de fondo: se agita todo bien y ya tiene uno el estilo moderno de juego de fondo.

No es que Ivan Lendl fuera un jugador de tenis de grandeza inmortal. Simplemente fue el primer profesional de élite que demostró lo que el efecto fuertemente liftado y la potencia pura podían conseguir desde la línea de fondo. Y lo que es más importante, era un logro que se podía replicar, igual que la raqueta compuesta. Pasado cierto umbral de talento físico y entrenamiento, los principales requisitos eran la potencia atlética, la agresividad y la superioridad en materia de fuerza y preparación física. El resultado (omitiendo toda una serie de complejidades y subespecialidades)¹⁵ ha sido el tenis profesional masculino de los últimos veinte años: una serie de jugadores cada vez más grandes, fuertes y en mejor forma que generan unas pelotas provistas de una rapidez y un efecto liftado sin precedentes tras el rebote, intentando forzar pelotas cortas o débiles que puedan barrer.

Estadística ilustrativa: cuando Lleyton Hewitt derrotó a David Nalbandian en la final masculina de Wimbledon, no hubo ni un solo punto obtenido mediante servicio y volea.¹⁶

El estilo moderno de juego de fondo genérico no es aburrido: sobre todo si se lo compara con los puntos de dos segundos del antiguo estilo de servicio y volea o con el tedio de los globos altos de las clásicas guerras de desgaste del estilo

15. Vean, por ejemplo, la eficacia que siguieron teniendo algunos estilos de servicio y volea (sobre todo bajo la forma adaptada, muy basada en los aces y en la rapidez, de un Sampras o un Rafter) en las pistas rápidas a lo largo de la década de 1990.

16. También resulta ilustrativo que la de 2002 fuera la última final pre-Federer de Wimbledon.

de fondo clásico. Pero sí que resulta algo estático y limitado; no es, tal como los expertos llevan temiendo públicamente desde hace años, el punto y final de la evolución del tenis. Quien ha demostrado esto es Roger Federer. Y lo ha demostrado desde el *seno* del tenis moderno.

Esto del *seno* es lo que importa aquí; y es lo que una explicación puramente neural no refleja. Y es por eso por lo que no hay que malinterpretar atribuciones sexy como el toque o la sutileza. Con Federer, no es cuestión de un estilo u otro. El suizo tiene exactamente la misma rapidez que Lendl o Agassi en los tiros de fondo, y se despega del suelo cuando da un raquetazo, y puede arrear más fuerte incluso que Nadal desde la tierra de nadie.¹⁷ Lo que resulta extraño del cartel de Wim-

17. En el tercer set de la final de 2006, con empate a tres juegos y 30-15 en el marcador, Nadal manda su segundo servicio alto a la izquierda de Federer. Está claro que a Nadal lo han entrenado para que tire alto y fuerte a la izquierda de Federer, y eso es lo que hace, punto tras punto. Federer devuelve la pelota cortada al centro del campo de Nadal y se queda medio metro corto: no lo bastante corto como para permitir que el español le gane un punto, pero sí lo bastante como para obligarlo a adentrarse un poco en la pista, a lo que Nadal responde tomando impulso con el brazo y poniendo todas sus fuerzas en un drive potente orientado (nuevamente) a la izquierda de Federer. La velocidad que le imprime a la pelota implica que Nadal todavía está retrocediendo hacia su línea de fondo mientras Federer despega los pies del suelo y le arrea un revés muy fuerte con efecto liftado y sin cruzar hacia la banda de dobles de Nadal, que Nadal –descolocado pero poseedor de una velocidad de clase mundial– alcanza a responder con una mano a las profundidades (nuevamente) del lado izquierdo de Federer, pero esta pelota le queda lenta y suspendida, y a Federer le da tiempo de rodearla y pegarle un drive de dentro a fuera, un drive que es el golpe más fuerte de todo lo que llevamos de torneo, con el efecto liftado justo para clavarla en la esquina del lado izquierdo de Nadal, y el español llega hasta allí pero no consigue devolverla. Ovación enorme. Nuevamente, lo que parece un punto obtenido claramente desde la línea de fondo en realidad fue preparado por aquella inteligente pelota cortada semicorta, y también se debe a lo predecible que resulta Nadal en relación al sitio al que tira todas las pelotas y lo fuerte que las tira. Sin embargo, está claro que Federer ha machacado con ese último drive. Los espectadores intercambian miradas y aplauden. Lo que pasa con Federer es que es Mozart y Metallica al mismo tiempo, y esa armonía resulta exquisita.

bledon, y además no se corresponde con la verdad, es su tono plañidero en general. La sutileza, el toque y la finura no han muerto en la era del juego moderno de fondo. Porque en 2006 seguimos viviendo en gran medida en la era del juego centrado en la línea de fondo: Roger Federer es una bestia de los tiros potentes desde el fondo. Simplemente sucede que es más que eso. También cuenta con su inteligencia, su capacidad paranormal para adelantarse a los acontecimientos, su sentido de la pista, su capacidad para leer y manipular a los oponentes, para mezclar efecto con velocidad, para engañar y confundir, para usar la anticipación táctica y la visión periférica y toda la gama cinestésica en lugar de la simple rapidez mecánica; todo esto ha desvelado los límites y las posibilidades del tenis masculino que se juega hoy día.

... Lo cual resulta muy altisonante y bonito, por supuesto, pero por favor entiendan que en el caso de ese hombre no es ni rimbombante ni abstracto. Ni simpático. De la misma forma enfática, empírica y dominante en que Lendl comunicó su lección, Roger Federer está demostrando que la velocidad y la fuerza del tenis profesional de hoy día son simplemente su esqueleto, no su carne. Él ha re-encarnado, de forma tanto literal como figurada, el tenis masculino, y por primera vez en años, el futuro de este deporte resulta impredecible. Tendrían ustedes que haber visto, en las pistas exteriores del recinto, el ballet abigarrado que era el Torneo Juvenil de Wimble-

Por cierto, es más o menos en este momento, o bien durante el siguiente partido que le veo jugar, cuando se me juntan dentro tres cosas. Una es una sensación de intenso privilegio personal por estar vivo para ver esto; otra es la idea de que lo más seguro es que William Caines también esté aquí en algún lugar del público de la Pista Central. La tercera es el recuerdo repentino de la seriedad con que el conductor del autobús de prensa me prometió justamente esta experiencia. Porque la experiencia llega. Cuesta de describir. Es como un pensamiento que también es una sensación. Uno no quiere darle demasiada importancia, ni tampoco fingir que se trata de ninguna clase de equilibrio equitativo; eso sería grotesco. Pero la verdad es que la misma deidad, entidad, energía o flujo genético arbitrario que produce niños enfermos también ha producido a Roger Federer, y miren lo que está haciendo. Mírenlo.

don de este año. Voleas cortas y efectos mezclados, servicios lentos y gambitos planeados con tres tiros de antelación: todo ello además de los gruñidos y las pelotas fortísimas de rigor. Por supuesto, es imposible saber si entre esos juveniles había algún Federer en ciernes. La genialidad no se puede replicar. La inspiración, sin embargo, es contagiosa y multiforme; y el mero hecho de presenciar de cerca cómo la potencia y la agresividad se hacen vulnerables a la belleza equivale a sentirse inspirado y (de una forma fugaz y mortal) reconciliado.

2006

PASADAS POR ALTO: CINCO NOVELAS AMERICANAS
ATROZMENTE INFRAVALORADAS > 1960

Omensetter's Luck, de William H. Gass (1966)

La primera novela de Gass, la menos vanguardista de todas las suyas y la mejor. Básicamente un libro religioso. Muy triste. Contiene la inmortal frase: «El cuerpo de Nuestro Redentor cagó pero Nuestro Redentor no cagó». Lúgubre pero maravillosa, igual que la luz vista a través del hielo.

Pasos, de Jerzy Kosinski (1968)

Ganó algún premio importante cuando se publicó, pero hoy día parece que nadie se acuerda de ella. *Pasos* se considera una novela pero en realidad es una colección de pequeños retablos alegóricos realmente horripilantes, narrados con una voz escueta y elegante que no se parece absolutamente a nada. Solo los fragmentos de Kafka se acercan un poco a lo que hace Kosinski en este libro, que es mejor que todo lo demás que hizo junto.

Ángeles derrotados, de Denis Johnson (1983)

Fue la primera obra de narrativa de Johnson después de la horripilante poesía lírica de *The Incognito Lounge*. Incluso hay muchos de los fans más acérrimos de *Hijo de Jesús* que no han oído hablar nunca de *Ángeles derrotados*. Viene a ser una especie de contrapartida a *Hijo de Jesús*, una odisea con extensión de novela llena de arrastrados y de inútiles y de sus brutales redenciones. Un libro totalmente *americano*, que también tie-

ne una prosa magnífica, magnífica de verdad, de la mejor que se ha escrito en los ochenta; con frases del calibre de «Estaban rodeados de hombres que bebían solos y se asomaban desde su cara».

Meridiano de sangre, de Cormac McCarthy (1985)

Ni me pregunten.

La amante de Wittgenstein, de David Markson (1988)

LAW es una plasmación dramática de cómo sería vivir en la clase de universo que describe el atomismo lógico. Un monólogo, formalmente muy extraño, compuesto en su mayoría de párrafos de una sola frase. Recibe, empatado con *Omensetter's Luck*, el galardón al mejor libro americano de todos los tiempos sobre la soledad humana. No serían unos cumplidos tan rotundos si no se diera el caso de que todos son ciertos de forma simultánea, a saber: que una novela tan abstracta, erudita y vanguardista pueda resultar también así de conmovedora convierte en gran medida *La amante de Wittgenstein* en la cima de la narrativa experimental de este país.

1999

BORGES EN EL DIVÁN

Las biografías literarias presentan una paradoja desafortunada. La mayoría de los lectores que se interesan por la biografía de un escritor, sobre todo por una tan larga y exhaustiva como *Borges. Una vida* de Edwin Williamson, son admiradores de la obra de ese escritor. Es por eso por lo que tendrán tendencia a idealizar a ese escritor y a perpetrar (de forma consciente o no) la falacia intencional. Parte del atractivo de la obra del escritor, para esos fans, residirá en el sello distintivo de la personalidad del autor, en sus predilecciones, estilo, tics y obsesiones particulares, en la sensación de que *esas* historias las escribió *ese* autor y que no las habría podido firmar nadie más.¹ Y sin embargo, a menudo da la impresión de que la persona que nos encontramos en la biografía literaria no podría haber escrito jamás las obras que admiramos. Y cuanto más íntima y exhaustiva es la biografía, más fuerte suele ser esa sensación. En el caso presente, el Jorge Luis Borges que emerge del libro de Williamson —un niño de mamá vanidoso, tímido, pomposo y entregado durante gran parte de su vida a neurasténicas obsesiones románticas— está en las antípodas del escritor límpido, ingenioso, pansófico y profundamente adulto que retra-

1. Por supuesto, el famoso «Pierre Menard, autor del Quijote» de Borges se toma a broma esta misma convicción, igual que su posterior «Borges y yo» anticipa y refuta la idea misma de una biografía literaria. El hecho de que su narrativa siempre vaya varios pasos por delante de sus intérpretes es una de las razones de que Borges sea tan grande y tan moderno.

tan sus historias. Con justicia o sin ella, cualquiera que reverencie a Borges por ser uno de los mejores y más importantes narradores del último siglo se resistirá a esta disonancia, y a fin de explicarla y mitigarla, buscará defectos obvios en el estudio biográfico de Williamson. El libro no los decepcionará.

Edwin Williamson es un profesor de Oxford y apreciado hispanista cuya *Penguin History of Latin America* es una pequeña obra maestra de lucidez y criba. No es, por tanto, ninguna sorpresa que su *Borges* empiece fuerte, haciendo un fascinante esbozo de la historia argentina y el lugar que ocupa la familia de Borges dentro de ella. Williamson opina que el gran conflicto que da forma al carácter nacional argentino es el que se libra entre la «espada» del liberalismo civilizador europeo y el «puñal» del individualismo romántico del gaucho, y sostiene que la vida y la obra de Borges únicamente se pueden entender correctamente en relación con este conflicto, sobre todo con la forma en que se despliega durante su infancia. Durante el siglo XIX, tanto su abuelo paterno como el materno se laurearon en importantes batallas para obtener la independencia de España y establecer un gobierno centralizado argentino, y la madre de Borges estaba obsesionada con la gloria de la historia familiar. El padre de Borges, un hombre lastrado por haber vivido siempre a la sombra de su heroico padre, al parecer llegó a hacer cosas como darle a su hijo un puñal de verdad para que se defendiera de los matones de la escuela y mandarlo a un burdel para que perdiera la virginidad. El joven Borges no aprobó ninguna de ambas «pruebas», lo cual le generó unas cicatrices que Williamson cree que lo marcaron de por vida y que aparecen por todas partes en su narrativa.

Es en estas afirmaciones sobre los asuntos personales que hay cifrados en la obra del escritor donde se encuentra el verdadero defecto del libro. Para ser justos, no es más que un caso particularmente pronunciado de un síndrome que parece común en las biografías literarias, tan común que podría

indicar la existencia de un defecto de base en su empresa misma. El gran problema de *Borges. Una vida* es que Williamson es un lector atroz de la obra de Borges; sus interpretaciones constituyen una modalidad totalmente simplista y deshonestamente de crítica psicológica. La razón de que este problema tal vez sea intrínseco a todo el género está bastante clara: los biógrafos no solo quieren que su historia sea interesante, sino también que tenga valor literario.² Y a fin de asegurarse de ello, la biografía tiene que conseguir que la vida personal del escritor y sus penurias psíquicas parezcan vitales para su obra. La idea es que no podemos interpretar correctamente una obra de naturaleza verbal a menos que conozcamos las circunstancias personales y/o psicológicas que rodearon su creación. El hecho de que muchos biógrafos se limiten a asumir esto como un axioma es un problema; otro problema es que el método funciona mucho mejor con unos escritores que con otros. Funciona bien con Kafka, el único autor moderno de alegorías que está a la altura de Borges, con quien se le ha comparado a menudo, puesto que las narraciones de Kafka son expresionistas, proyectivas y personales; únicamente tienen sentido artístico en tanto que manifestaciones de la psique de Kafka. Las historias de Borges, sin embargo, son muy distintas. Están diseñadas principalmente como argumentaciones metafísicas;³ son densas, están encerradas en sí mismas y cuentan con una lógica anormal y propia. Por encima de todo, pretenden ser impersonales, trascender la conciencia individual, «ser incorporadas —en palabras de Borges—, igual

2. En realidad, estos dos objetivos encajan entre sí, puesto que la única razón de que alguien se interese por la vida de un escritor es su importancia literaria. (Piénsenlo: la vida personal de la mayoría de gente que se pasa catorce horas al día sentada a solas, leyendo y escribiendo, no va a ser precisamente un torbellino de emoción.)

3. Esto es en parte lo que un otorga a los relatos de Borges su naturaleza mítica y precognitiva (la metafísica primera y más vital de todas las culturas siempre es mitopoética), una naturaleza que a su vez contribuye a explicar cómo es posible que los relatos sean tan abstractos y a la vez tan conmovedores.

que las fábulas de Teseo o de Asuero, a la memoria general de la especie e incluso trascender la fama de su creador o la extinción del idioma en el que fueron escritas». Una razón de esto es que Borges es un místico, o por lo menos una especie de neoplatónico radical: tanto el pensamiento como la conducta y la historia humanas son productos de una enorme Mente, o bien elementos de un inmenso Libro cabalista que incluye su propio descifrado. En términos biográficos, por tanto, tenemos una situación extraña, a saber: que la personalidad y las circunstancias individuales de Borges únicamente importan en la medida en que le llevan a crear obras en las que esos datos personales se presentan como irreales.

Borges. Una vida, que tiene sus mejores momentos cuando trata de la historia y la política de Argentina,⁴ tiene los peores

4. Probablemente la parte más valiosa de la biografía sea su narración de la evolución política de Borges. Un cotilleo habitual sobre Borges es que la razón de que no le dieran el Premio Nobel fue su supuesto apoyo a las atroces juntas autoritarias que gobernaron Argentina en los años sesenta y setenta. Gracias a Williamson, sin embargo, descubrimos que en realidad las ideas políticas de Borges eran mucho más complejas y trágicas. Criado en el seno de una vieja familia liberal, e izquierdista irredento en su juventud, Borges fue uno de los primeros y más valientes oponentes públicos del fascismo europeo y del nacionalismo de derechas que este engendró en Argentina. Lo que le hizo cambiar de ideas fue Perón, cuya repulsiva dictadura populista de derechas generó tanto desprecio en Borges que lo hizo aliarse con el represivamente antiperonista partido Revolución Libertadora. La situación de Borges después de la primera destitución de Perón en 1955 está llena de paralelismos inquietantes para los lectores americanos. Debido a que el peronismo seguía gozando de una enorme popularidad entre la clase obrera pobre de Argentina, el dictador en el exilio retuvo un poder político enorme, y habría ganado cualquier elección democrática nacional que se hubiera llevado a cabo en la década de 1950. Esto colocaba a los creyentes en la democracia liberal (como J.L. Borges) en la misma clase de situación paradójica que unos años más tarde afrontó Estados Unidos en Vietnam del Sur: ¿cómo se promueve la democracia cuando sabes que la mayoría, si le dieras la oportunidad, votaría a favor de prohibir las elecciones democráticas? En esencia, Borges decidió que las masas argentinas habían sido engañadas por Perón y su mujer hasta tal punto que el regreso a la democracia no sería posible hasta que el país se limpiara de peronismo. El análisis que hace Williamson del camino sin retor-

cuando Williamson se pone a hablar de obras concretas a la luz de la vida personal de Borges. La tesis crítica de Williamson está clara: «A falta de la clave de su contexto autobiográfico, nadie podría haber entendido el intenso significado que estas obras tuvieron realmente para su autor». Y en todos los casos, las lecturas resultantes son superficiales, forzadas y distorsionadas, algo inevitable en aras de justificar el proyecto del biógrafo. Ejemplo al azar: «La espera», un maravilloso relato breve que aparece en *El Aleph* (1949), está escrito en forma de homenaje múltiple a Hemingway, las películas de gánsters y el submundo de Buenos Aires. Un mafioso argentino, mientras permanece escondido de otro mafioso y usando el nombre de su perseguidor, sueña tan a menudo con la aparición de este en su dormitorio que, cuando por fin los asesinos se presentan allí, él...

Con una seña les pidió que esperaran y se dio vuelta contra la pared, como si retomara el sueño. ¿Lo hizo para despertar la misericordia de quienes lo mataron, o porque es menos duro sobre llevar un acontecimiento espantoso que imaginarlo y aguardarlo sin fin, o —y esto es quizá lo más verosímil— para que los asesinos fueran un sueño, como ya lo habían sido tantas veces, en el mismo lugar, a la misma hora?

El final interrogativo y distante —una marca de la casa de Borges— se convierte en un interrogatorio a los sueños, la realidad, la culpa, el augurio y el terror mortal. Williamson, sin embargo, considera que la verdadera clave del significado de la historia es que «Borges no había conseguido ganarse el amor de Estela Canto... Y ahora que Estela ya no estaba, no

no que esta decisión hizo tomar a Borges, y su narración de cómo los izquierdistas argentinos se ensañaron con la reputación política de Borges a modo de venganza por su abandono (hasta el punto de que, en 1967, cuando el escritor vino a dar una charla a Harvard, los estudiantes prácticamente esperaban que llevara charreteras y fusta), ocupan los mejores capítulos de su libro.

parecía que mereciera la pena vivir», y representa el final de la historia estricta y únicamente como un lloriqueo deprimido: «Cuando sus asesinos por fin lo localizan, él se limita a darse la vuelta dócilmente contra la pared y se resigna a lo inevitable».

No es solo que Williamson lea hasta la última coma de la obra de Borges como correlato del estado emocional del autor. Es que tiende a reducir todos los conflictos psíquicos y problemas personales de Borges a su búsqueda de una mujer. La teoría en que se basa Williamson consta de dos elementos principales: la incapacidad de Borges para plantar cara a su dominante madre,⁵ y su creencia, cifrada en una lectura fantásica de Dante, de que «el amor de una mujer era lo único que podía salvarlo de la infernal irrealidad que compartía con su padre e inspirarlo a escribir una obra maestra que justificara su vida». Así, pues, Williamson se dedica a interpretar cada relato como un informe en código sobre la trayectoria amorosa de Borges, una trayectoria que resulta ser triste, timorata, pueril, fantásica y (como la de la mayoría de la gente) extremadamente aburrida. La fórmula se aplica por igual a los relatos famosos como «“El Aleph” (1945), cuyo subtexto autobiográfico alude a su amor contrariado por Norah Lange» y a otros menos conocidos como «El Zahir»:

Los tormentos que describe Borges en este relato... son, por supuesto, confesiones desplazadas de sus penurias extremas. Estela [Canto, que acababa de romper con él] tenía que ser la «nueva Beatriz» que lo inspirara para crear una obra que fuera «la Rosa sin propósito, la Rosa platónica y atemporal», y sin embargo aquí estaba él otra vez, hundido en la irrealidad del yo

5. Les aviso de que gran parte de las psicologías sobre la madre que se encuentran en el libro parecen sacadas del programa de Oprah, por ejemplo: «Sin embargo, al animar a su hijo a que hiciera realidad las ambiciones que ella había definido para sí misma, sin saberlo le infundió una sensación de no estar a la altura que se convirtió en el principal obstáculo que tuvo Borges a la hora de afirmarse a sí mismo».

laberíntico, ya sin perspectiva alguna de contemplar la Rosa mística del amor.

Por endeble que sea esta clase de explicación, es preferible al proceso inverso por medio del cual a veces Williamson presenta los relatos y poemas de Borges como «pruebas» de que estaba atravesando situaciones emocionales extremas. Por ejemplo, la afirmación que hace Williamson de que en 1934, «después de que Norah Lange lo dejara de forma definitiva, Borges... llegó a estar al borde del suicidio» se basa exclusivamente en dos narraciones minúsculas de aquel periodo cuyos protagonistas se plantean suicidarse. No solo se trata de una forma extrañísima de leer y de razonar —¿acaso el Flaubert que escribió *Madame Bovary* era *eo ipso* suicida?—, sino que Williamson parece creer que le autoriza para llevar a cabo toda clase de afirmaciones discutibles y humillantes sobre la vida interior de Borges: «“La noche cíclica”, que publicó en *La Nación* del 6 de octubre, revela que estaba sufriendo una aguda crisis personal»; «en los extractos de este poema inacabado... vemos que la razón de que quisiera suicidarse era el fracaso literario, que derivaba en última instancia de la inseguridad sexual». Puaj.

Lo vuelvo a decir, es básicamente gracias a los relatos de Borges por lo que alguien muestra algún interés por leer sobre su vida. Y aunque Edwin Williamson dedica mucho tiempo a contar con detalle el éxito explosivo que Borges disfrutó en su mediana edad, después de que el Premio Internacional de los Editores de 1961, compartido con Samuel Beckett, introdujera su obra en Estados Unidos y en Europa,⁶ en su libro

6. Los capítulos en que Williamson trata la repentina fama mundial de Borges entrañarán un interés especial para los lectores americanos que o bien no habían nacido o bien todavía no leían a mediados de los años sesenta. Yo tuve la suerte de descubrir a Borges de niño, pero solo porque en 1974 encontré por casualidad en las estanterías de mi padre *Laberintos*, una antología temprana de sus relatos más famosos. Yo creía que el libro únicamente estaba allí gracias al gusto literario y al discernimiento desacostumbradamente ele-

apenas habla de por qué Jorge Luis Borges es un narrador tan importante como para merecer una biografía tan increíblemente minuciosa. La verdad, en pocas palabras, es que Borges es probablemente el gran puente entre modernismo y posmodernismo que hay en la literatura mundial. Es modernista en el sentido de que su narrativa revela a una mente humana de primera fila despojada de todo fundamento de certidumbre religiosa o ideológica, una mente que de esa manera se vuelve completamente sobre sí misma.⁷ Sus relatos son cerrados en sí mismos y herméticos, y producen ese terror vago de los juegos cuyas reglas son desconocidas y donde está en juego todo.

Asimismo, la mente de esos relatos es casi siempre una mente que vive en los libros y por medio de ellos. Esto se debe a que el Borges escritor es, fundamentalmente, un lector. Las alusiones abundantes y poco conocidas de su narrativa no son un tic, ni siquiera realmente un rasgo de estilo; y tampoco es ningún accidente que a menudo sus mejores relatos sean ensayos falsos, o bien reseñas de libros ficticios, o bien tengan textos en el centro de sus tramas, o tengan de protagonistas a Homero o Dante o Averroes. Ya sea por razones artísticas de base, o bien por razones personales neuróticas, o por ambas, Borges funde al lector y al autor en una nueva modalidad de agente estético, que crea historias a partir de otras historias, para quien la lectura es esencialmente —y conscientemente— un acto creativo. Esto, sin embargo, no se debe a que Borges sea un metanarrador ni un crítico hábilmente camuflado. Se debe a que sabe que en última instancia no hay di-

vados que tenían mis padres —y es verdad que los tienen—, pero lo que no sabía era que en 1974 *Laberintos* también estaba en decenas de millares de estantes de hogares americanos, puesto que Borges había sido una sensación de la magnitud de Tolkien y Gibran entre los lectores enrollados de la década anterior.

7. Laberintos, espejos, sueños, dobles... Muchos de los elementos que aparecen una y otra vez en la narrativa de Borges son símbolos de la psique vuelta hacia su interior.

ferencia, que asesino y víctima, detective y fugitivo, intérprete y público son lo mismo. Obviamente, esto tiene implicaciones posmodernas (de ahí lo que decía antes del puente), pero en realidad la visión de Borges es mística, y profunda. Y también temible, puesto que la línea que separa el monismo del solipsismo es fina y porosa, y tiene más que ver con el espíritu que con la mente en sí. Y en tanto que programa artístico, esta especie de colapso/trascendencia de la identidad individual también resulta paradójico, puesto que requiere una grotesca obsesión por uno mismo combinada con un borrado casi total del yo y de la propia personalidad. Dejando de lado tics y obsesiones, lo que hace que un relato de Borges sea borgiano es la extraña e inevitable sensación que transmite de que no lo ha escrito nadie y a la vez lo ha escrito todo el mundo. Es por eso, por ejemplo, por lo que resulta tan irritante ver que Williamson describe «El inmortal» y «La escritura del dios» —dos de los relatos místicos más enormes y sobrecogedores nunca escritos, al lado de los cuales las epifanías de Joyce o las redenciones de O'Connor palidecen y resultan toscas— como productos respectivos de «los muchos niveles de angustia» de Borges y de la «indiferencia a su destino» después de que lo dejaran diversas novias idealizadas. Esa clase de afirmaciones indica que no se ha entendido nada. Por mucho que las afirmaciones de Williamson fueran ciertas, los relatos trascienden de forma tan absoluta su causa motriz que los datos biográficos se vuelven, en el sentido más profundo y literal, irrelevantes.