

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



## **DOSIER**

RAFAEL ARGULLOL  
El cuerpo de la experiencia

## **ENTREVISTA**

Sergi Pàmies

## **MESA REVUELTA**

Juan Arnau  
David Lorente Fernández

## CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS

Avda. Reyes Católicos, 4  
CP 28040, Madrid  
T. 915838401

Director

**JUAN MALPARTIDA**

Administración

**Magdalena Sánchez**

magdalena.sanchez@aecid.es

T. 915823361

Suscripciones

**María del Carmen Fernández Poyato**

suscripcion.cuadernoshispanoamericanos

@aecid.es

T. 915827945

Imprime

**Solana e Hijos, A. G., S. A. U.**

San Alfonso, 26

CP 28917-La Fortuna, Leganés, Madrid

Depósito legal

M.3375/1958

ISSN

0011-250 X

Nipo digital

109-19-023-8

Nipo impreso

109-19-022-2

Edita

**MAEC**, Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación  
**AECID**, Agencia Española de Cooperación Internacional  
para el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación

**Josep Borrell Fontelles**

Secretario de Estado de Cooperación Internacional  
y para Iberoamérica

**Juan Pablo de Laiglesia y González de Peredo**

Directora de la Agencia Española de Cooperación Internacional  
para el Desarrollo

**Ana María Calvo Sastre**

Director de Relaciones Culturales y Científicas

**Miguel Albero Suárez**

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

**Pablo Platas Casteleiro**

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, fundada en 1948, ha sido  
dirigida sucesivamente por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José  
Antonio Maravall, Félix Grande, Blas Matamoro y Benjamín Prado.

Catálogo General de Publicaciones Oficiales:

<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI (Hispanic  
American Periodical Index), en la MLA Bibliography y en el catálogo  
de la Biblioteca.

La revista puede consultarse en:

[www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)

[www.cuadernoshispanoamericanos.com](http://www.cuadernoshispanoamericanos.com)

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



## DOSIER

RAFAEL ARGULLOL

El cuerpo de la experiencia

- 4 *Juan Malpartida* – Invitación a una casa  
 11 *Maité Méndez Baiges* – Rafael Argullol: miradores y escenarios del arte  
 23 *Oriol Alonso Cano* – El desgarro del único: la comunión de literatura y pensamiento  
 34 *María Isabel Fernández García e Ivonne Lucilla Simonetta Grimaldi* – Las metamorfosis interdiscursivas en la prosa narrativa de Rafael Argullol  
 41 *Tamara Djermanovic* – Literatura autobiográfica de Rafael Argullol  
 61 *Julio César Galán* – La poesía de Rafael Argullol



## ENTREVISTA

- 72 *Toni Montesinos* – Sergi Pàmies: «Contar cosas tristes que se puedan leer sonriendo»



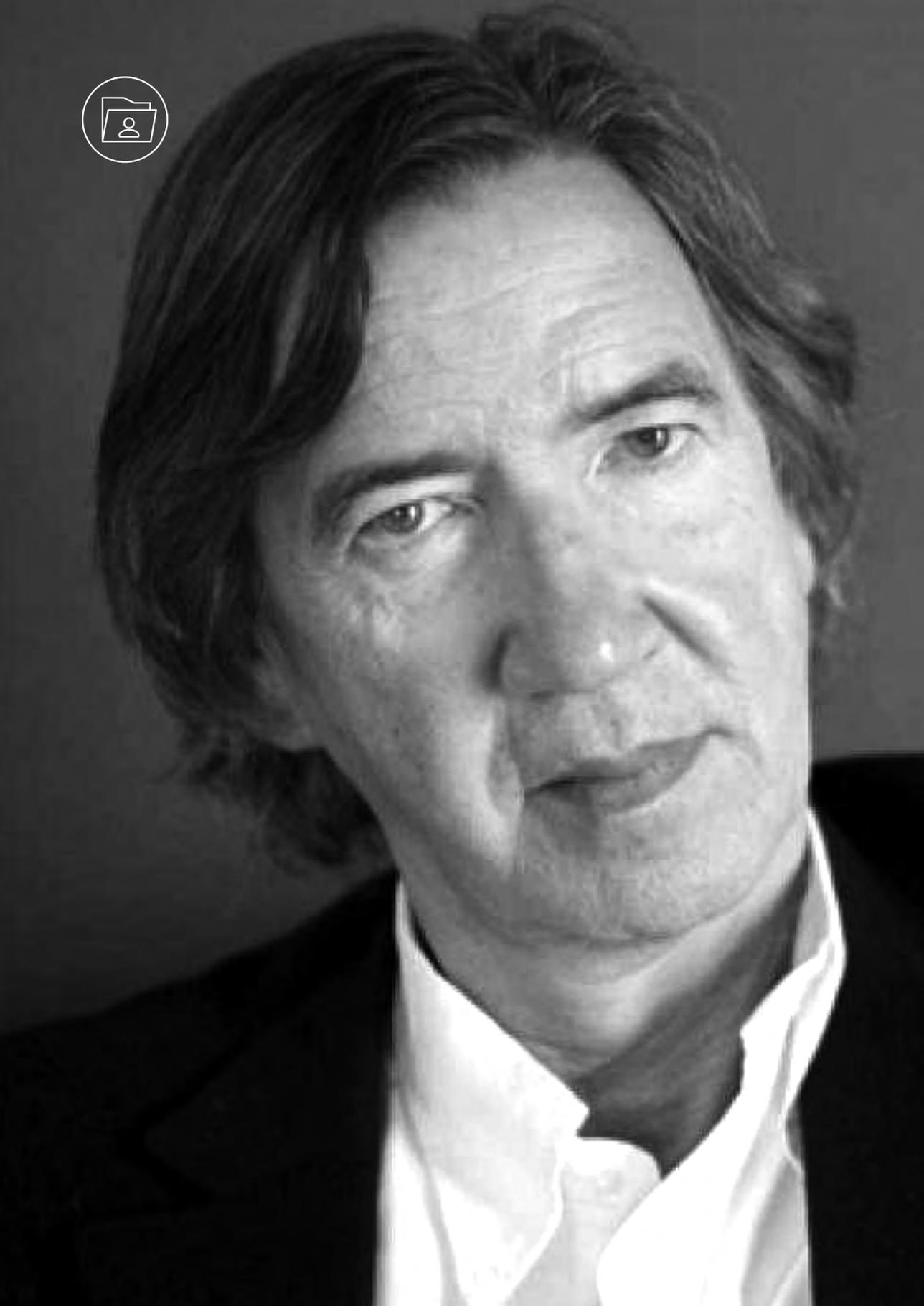
## MESA REVUELTA

- 84 *Juan Arnau* – La cultura védica. Excurso sobre la literatura india más antigua  
 104 *David Lorente Fernández* – Un árbol en el desierto



## BIBLIOTECA

- 120 *José Lasaga Medina* – La obra perdurable del joven Gaos  
 125 *Sara Mesa* – A qué debe oler una mujer de bien  
 129 *Juan Ángel Juristo* – Camino de perfección  
 133 *Sebastián Gámez Millán* – La peor parte  
 137 *Blas Matamoro* – La realidad definitiva y única posible  
 142 *Daniel B. Bro* – El populismo y sus máscaras  
 147 *Isabel de Armas* – Trafalgar



# Rafael Argullol

El cuerpo de la experiencia

Por Juan Malpartida

## INVITACIÓN a una casa

¿Qué espera encontrar un lector en un volumen de memorias, diarios o autobiografía? La pregunta parece ingenua y se podría aducir que se contesta por sí misma; pero si no la damos por resuelta y la dejamos que haga su labor, que penetre en nosotros, creo que cualquier persona honesta se hallará ante más de un problema. Las memorias del escritor y profesor Rafael Argullol (nacido en Barcelona en 1949) no son un documento histórico, tampoco una confesión ni un texto donde la cronología y el yo se den la mano. En cuanto a lo estrictamente biográfico, lo habitual es que asistamos al resultado de una autoinspección, de tomar al sujeto como otro, y además del recurso de la memoria se supone que el autor utiliza diversa documentación que le permitirá saber lo que no recuerda. Una reconstrucción que puede ser una restauración. Pero puede haber otros recursos, y de hecho en esta obra, *Visión desde el fondo del mar* (Acantilado, 2010), hay muchos otros niveles, porque asistimos, además de todos los modos mencionados, a la reflexión moral, filosófica, estética; también, en ocasiones, a momentos recorridos no por la memoria y los documentos, personales u históricos, sino por la imaginación: son experiencias que no han ocurrido y que el autor, impelido por el mismo impulso que lo lleva a analizar y contar un recuerdo amoroso, un accidente o un viaje, ha imaginado, y así las ha dotado de una cierta realidad, por lo pronto literaria, pero inmediatamente percibimos que forman parte de esa totalidad inextricable que llamamos persona.

Rafael Argullol: un joven barcelonés que pasaba las vacaciones de verano con su familia en Ribes Roges, un lugar ya mítico en su obra, y donde un pescador en una ocasión le dijo que si le

atrapaba un remolino, no opusiera resistencia y se dejara llevar hasta que él mismo remolino lo subiera a la superficie. El joven alto, elegante, de ojos muy claros que frecuentó un gimnasio y pidió que le rompieran la nariz, como así hicieron. Quien quiso ser cirujano y comenzó a estudiar medicina, que pronto abandonaría. El universitario brillante (filosofía, estética), compañero del comunismo de entonces (y de la oposición antifranquista) que le llevó en dos ocasiones por una breve temporada a la cárcel. El estudioso del *quattrocento*, de Leopardi y del Romanticismo. El exaltador del amor que se enamoró por primera vez a los veinticinco años. Alguien que siempre se ha preguntado: ¿quién es mi interlocutor? Un viajero, y por lo tanto, un solitario. El poeta que ha frecuentado un verso casi en prosa, o una prosa hecha de ritmo. El descreído enamorado de los mitos, que piensa que el alma «es una emoción del pensamiento». Un poeta, un pensador, un narrador siempre, el niño viejo que pasea por la playa y mira y escucha el mar en Ribes Roges; el viejo niño que no ha dejado de ser fiel al sonido del mar y su espiral platónica; a pesar de su antiplatonismo fundamental. Es «alguien que trabaja sigilosamente en medio del olvido», que sabe que lo importante es aquello que tiene la facultad de renacer en nosotros. Lector apasionado, sin modas, sin la angustia de la actualidad, que se ha sentido siempre el héroe de sus lecturas. Alguien que nunca ha dado por terminada su propia casa. Un pensador al que repugnan «por igual los sicarios y los cantores de lo universal», ajeno a doctrinarios, alguien forjado «en la dura y fecunda incertidumbre de la existencia».

Pocos escritores españoles de su tiempo son tan personales y auténticos como Rafael Argullol, pocos que se hayan entregado a una aventura tan tenaz como exigente, regida por fuerzas y energías diversas, pero que pasan todas por una ética de la escritura que no quiere dissociarse de la vida, en el sentido de lugar común de todos: el lector implícito de su obra, táctico en su escritura, puede ser cualquiera a condición que se exija lo mejor. Pero siendo todo esto valioso y que, como veremos, son aspectos que sitúan su obra de manera muy singular en el panorama de nuestra lengua, lo que más me impacta es que esas más de mil doscientas páginas de memorias son una presencia absorbente, no un documento sino una realidad plena de vivacidad y lucidez, o dicho a lo Goethe, de belleza y verdad. Argullol logró aunar todos sus saberes y el conjunto no es una alternancia de ellos sino un solo relato, hecho de voces y procedimientos distintos resueltos en

una unidad narrativa. En muchas obras biográficas, en numerosos diarios, encontramos pronto, y hasta al final, a un individuo cuya identidad carece de conflictividad: se asiste a lo indivisible, a una morosa acumulación de lo mismo, y por mucho viento que agite las velas generalmente son obras que no tienen puerto. En Argullol, como en Charles du Bos, Gide, Jean Guéhenno o Josep Pla, percibimos a una persona. Ciertamente hay, como en la etimología de la palabra persona, máscaras, no para ocultarse sino para mostrarse mejor. Lo que aparece y desaparece, lo que se insinúa y vuelve, a veces de manera rotunda, como un fuerte viento, frío o cálido, no es un individuo, una realidad mostrenca, sino un ser hecho de una compleja, sutil y lúcida alteridad conducida por un mismo río. A ese río lo llamamos Rafael Argullol, un solitario corregido, cada vez que lo proclama, por un el vasto mundo que lo constituye.

Creo que nuestro autor asentiría ante la afirmación a la Montaigne de que él no canta el ser sino el tránsito. Lo cual no quiere decir que todo sea momento de paso de lo uno a lo otro. El ser es tránsito, algo que viene muy bien para entender a un viajero empedernido que nos ha contado con maestría en estas memorias algunos de ellos, como «La noche de Otolum», en México en 1981, o el del transiberiano, desde Pekín a Moscú, un texto que hubiera deleitado, creo, a Blaise Cendrars y a un poeta menos conocido, el argentino Enrique Molina, que pensó en hacer una novela, que nunca llevó a cabo, sobre una pareja que viajaría sin fin en un tren. Todos lo hacemos, ciertamente, sólo que ese tren se llama tiempo. Hay autores que al mostrarnos su vida nos la dan paso a paso, de manera lineal, en cambio Argullol, sin rehuir esta forma secuencial del tiempo que avanza, algo irrenunciable salvo en los sueños, une en un mismo capítulo tiempo y sucesos distintos unidos por una dimensión subterránea que los alimenta y conduce. El mismo personaje pasa de una edad a otra muy distinta, de un país u otro, y sin embargo lo leemos con la misma naturalidad (o la inquietud) que recordamos etapas o sucesos de nuestra propia vida. Pasadizos, galerías de la sensibilidad, de las emociones y la memoria.

No deja de ser curioso y encomiable, en una obra tan amplia, que no mencione ni uno solo de sus numerosos libros publicados. Tampoco habla de su vida como profesor de estética en la universidad. No hay nada de currículum. Ni una sola frase que alguna eminencia haya dicho sobre sus escritos. Por otro lado, tampoco es exhaustivo en su evocación de los amigos, y algunos,

muy importantes en su vida, no aparecen. Pero sí creo que están todas las mujeres que amó, así fuera durante unas semanas. Se trata de un capítulo que roza el donjuanismo si no fuera porque carece de todos los elementos esenciales que definen a este personaje: la burla, la metafísica cristiana forjada por la relación culpa/castigo y el olvido de una mujer en otra, que es ninguna. Argullol habla de sus amores porque formaron su sensibilidad y le dieron gravedad, en el sentido de afirmación terrena no exenta de cielo.

Rafael Argullol tiene una relación conflictiva con la concepción del individuo heredera, en lo filosófico, del idealismo alemán y, en parte, del Romanticismo, que desplaza el mundo hacia la subjetividad y encierra a ésta en un yo que pareciera dar cuenta de todo o en el que todo desemboca de modo que el eje gravitatorio se inclina hacia él. Aunque esta reserva ante el individualismo nada tiene que ver con la perversa moda filosófica que encarnó Althusser por un lado y, por otro, el estructuralismo. También, se opone a la *doxa* actual que exalta al individuo, porque en realidad es la máscara del narcisismo y de una angustia que no reconoce su naturaleza. No es casual que su memoria (*Visión*) comience con su propia prueba de los ADN materno y paterno. No tanto saber quién es (todos tenemos como especie un mismo origen, más bien cercano en términos de especie, algo que sabemos gracias a la moderna genética de poblaciones) sino de saber el camino, un poco a vista de pájaro, que nuestros antepasados han recorrido, sus cruces y alianzas corporales. Rechaza a Narciso y su mito, esa elección del único en primera persona, pero tiene curiosidad tanto por la soledad meditativa del Buda, en cuya escala casuística se van desvaneciendo las identidades, como por el aislamiento de san Antonio en su cueva. El autor, ante los datos que le arroja su historia (etimológicamente: investigación) constata que su identidad está, como la de todos los seres humanos, signada por el nomadismo. ¿Hay que recordar que uno de sus libros se titula precisamente *Aventura. Una filosofía del nómada*? Por otro lado, es importante saber que Argullol no es creyente; aunque dado que la existencia o no de Dios no le parece una cuestión interesante ni sostenible filosóficamente, tampoco es un ateo. Le gusta pensar en los dioses siempre que sepa –y esto es de una importancia radical para entender su atracción– que en algún lugar no los haya. Además, su obra es rica en reflexiones sobre el arte y la imaginaria religiosa y teológica, al fin y al cabo forma parte de los esfuerzos humanos por expresarnos y responder a lo que somos, de ser lo que somos. Piénsese en *Pasión del dios que quiso*

*ser hombre*. Su axioma metafísico sería, creo, éste: en el fondo no hay forma de establecer de manera fuerte, suficiente, nada, ni el bien ni el mal, sin embargo hay resquicios... No hay bien absoluto (luego no cuenta con Dios), ni mal (luego el demonio forma parte de nuestros sueños, pesadillas y poemas pero sin realidad ontológica). No cree en Dios en el sentido feídistas del término, piensa en él como «una sobredosis de vida de la conciencia».

Su meditación maneja los conceptos filosóficos pero no se entrega a ellos; en cuanto aparecen en su vida (esa memoria reconstruida por el deseo y el examen) se ven envueltos y transformados en narración, en poesía (no hablo del verso). La verdad no es pues la del absoluto, tampoco la de las ciencias, no al menos para el propósito de vivir y ser sabio (según el *dictum* clásico: aquel que sabe examinar su vida) sino, en expresión suya, «el lugar en el que el pensamiento y la sensación coinciden». Una verdad sentida, aliada a la experiencia, y unos sentidos que se esfuerzan por ver lo que hay. No estamos ante la subjetividad entregada a su ídolo, sino frente al equilibrio entre el interior y el exterior; una verdad que tiene cuerpo y por lo tanto está destinada a ser una vida. La vida como experiencia será pues una elección continua, aunque sabiendo que no hay ninguna elección que sea definitiva, sólo un paso en el camino del nómada. Pero no se trata de la caminata absurda de quien no tiene centro, al que ningún viento conduce a ningún puerto, como he dicho antes, sino el nómada que se sabe en un laberinto y, por lo tanto, es sujeto de desafíos, enigmas y, aquí y allá, alguna batalla que podemos perder o ganar, tanto da, porque su sentido es errante. «La condición de nómada del hombre es miserable y sagrada, pero no gratuita», afirmó en *Aventura*. A lo que hay que añadir esta otra aseveración de sus memorias: «Somos carne de laberinto». Y todo laberinto supone enigmas y pruebas y necesidad de la espera, por eso se percibe a sí mismo como buscador de lo mediato, no de lo inmediato. Todo viajero ha de ser un maestro de la espera.

La imaginación es el instrumento del nómada y también del sedentario (Marco Polo y Lezama Lima), y Argullol, además de testimoniar lo que le ha sucedido, o ha soñado o pensado, ha sentido una gran curiosidad por lo que no ha vivido, por ejemplo la muerte, una inexperiencia que comparte con todos los vivos. En dos ocasiones nos da un relato de su muerte futura; las dos tan bellas como perturbadoras. «Si no estuviéramos inquietos por el secreto de la muerte, apenas nos interesaría el secreto de la vida. Y todo lo que llamamos tiempo, nuestra existencia, nuestro cuer-

po, nuestra alma, es lo que transcurre entre ambos secretos», afirma. No sólo no la oculta o la supone poco interesante (a la manera estoica) sino que, apoyándose en algunos episodios extremos de su vida, asistimos a un diálogo con ella, es decir, con la vida sin negación de la muerte.

Lo importante en esta meditación como en todas las de *Visión*, así como en las descripciones y relatos, sea el recuerdo de un amigo, una situación chusca, amorosa o estética, es su capacidad para escribir de manera oblicua, sugerente, nunca de manera frontal, en el sentido de suponer que la realidad está ahí de manera evidente. Su obra se aparta de la grande, y por otro lado muy valiosa, tradición realista y picaresca española. Tampoco es confesional al modo de san Agustín, Montaigne o Gide (tres modos distintos), sino como Proust, Yourcenar o, en un caso algo menor, pero valioso, Juan Gil-Albert. La memoria de Argullol necesita de la imaginación para penetrar en lo vivido, no la supone cifrada o contenida en un puñado de sentencias o conceptos, tampoco de anécdotas. De ahí el tono magistral de su obra, informado de formas indirectas que no eluden la confesión sino que la muestran en su complejidad temporal y existencial. Es cierto que el término confesión está tizado por su vínculo con la noción de culpa: sea civil o religiosa. Por supuesto, Argullol no expresa ciertos momentos de su vida de carácter íntimo o controvertidos ante Dios ni ante una sociedad a la que tenga que rendir cuentas, y él mismo considera la confesión ajena al verdadero secreto, que es una categoría que le atrae. El secreto verdadero es para él de otro orden. ¿Pero lo hay? ¿No hemos quedado en que no hay absolutos y que la propia naturaleza del autor está recorrida por un fondo metafísico –no constante– de indiferencia? El secreto en la obra de Argullol, tanto en sus memorias como en buena parte de su narrativa y ensayos, está en el tiempo y en las presencias, y para su desvelo es necesario la obra, la tarea de una labor arriesgada y minuciosa, hecha de esa alianza que antes he mencionado: la de la verdad y la sensación. El secreto aquí no es aquello que se oculta sino lo que está, más allá de la voluntad, ocultado. De manera complementaria a esta conjunción de tiempo y sensación resuelta en sentimiento, piensa que el «el verdadero objetivo del cuerpo es desprenderse del tiempo». Un no-tiempo, el del placer, el del amor como utopía. Se trata, claro, de un no-tiempo (un verdadero secreto) cuyo significado tratamos de recobrar desde el tiempo, como todo paraíso. Porque «si cae la arquitectura del tiempo, con igual estrépito cae la quimera de la verdad».

Rafael Argullol ha meditado sobre el amor, sobre el erotismo, sobre el deseo a lo largo de *Visión*, y de hecho le dedica uno de los capítulos importantes de este libro, «Tratado erótico-teológico», de título un poco rocambolesco que nos recuerda ciertos momentos de la tradición filosófica. Como en gran parte de su obra y sobre todo en este libro, el término que he usado, meditar, debe ser aclarado. No se trata de que tome como tema de estudio el amor y el erotismo, sino que al pensarlo lo recrea hasta el punto de que podemos hablar de un pensamiento narrativo, es decir: las ideas y observaciones participan de una realidad temporal cuya substancia es la presencia. Como en la filosofía religiosa vedanta, el deseo está en el origen, y en Argullol (también en Antonio Machado y en otros), el deseo es condición de la existencia del otro. El deseo es la fuerza siempre previa que esculpe, a cada momento, el mundo (nuestro mundo). Por eso, en muchos tramos de su testimonio, el deseo se muestra como nostalgia: un horizonte indefinido acicatea y mantiene vivo su fuego. «El amor es un peregrinaje más que un libertinaje», afirma, un monoteísmo. «Siempre te busqué a ti». Un tú siempre real, no desvivido por los reflejos, fatalmente sucesivo, como en André Breton.

Puesto que estas páginas que he mencionado son un tratado, no es extraño que se nos hable en ellas de los aspectos constitutivos del amor erótico, y uno de ellos, fundamental, es la espera, esa actitud que nos sitúa en una quietud activa, como la tensión que abre el arco y lo mantiene en su deseo de espacio, hasta que abarca lo deseado integrándolo sin negarlo. La otra cara de esa actitud alerta, de esa distracción esperanzada, es la desesperación, el desfondamiento o extravío. En la evocación que realiza de su vida amorosa vislumbra todos aquellos que ha sido, la multitud de sus rostros que tal vez conforma uno solo. ¿Cómo es? Si repaso mentalmente *Visión desde el fondo del mar*, como hago en este instante, percibo, más que un solo rostro, una suerte de transparencia donde todas esas imágenes de Rafael Argullol se suceden y se mezclan y no podría decir desde una idea quién es, tampoco refiriéndome a una anécdota o una adscripción estética, ideología o credo. Argullol está disuelto en su propia obra, y esa obra, el pensamiento sentido que percibo, es el de un hombre libre que no cesa de escuchar en el mar el bosque de voces y, al tiempo, una sola voz que no es siempre la misma. Esta obra es una casa, una de las más hermosas en las que he estado.

Por Maite Méndez Baiges

## RAFAEL ARGULLOL: Miradores y escenarios del arte

En uno de los cuadros más célebres de Caspar David Friedrich, *El caminante sobre el mar de nubes* (1818), un joven apoyado en un bastón nos da la espalda. Desde una cumbre rocosa contempla un paisaje consistente en un mar de nubes que se despliega entre islotes de rocas, una vegetación exigua y las cimas y pendientes de otras montañas. Su atuendo, poco acorde con su escenario, nos ofrece una pista sobre su posible procedencia. Viste enteramente de negro, como buen miembro de ese «ejército de sepultureros» en el que se convertirán los habitantes de las grandes urbes contemporáneas a juicio de Baudelaire. Es un urbanita trasladado a un entorno natural. Aunque no podemos captar su mirada, se nos permite apreciar su visión. Contempla a distancia, desde las alturas, otras cumbres solitarias, quizás anticipando el sentimiento de Nietzsche en Sils Maria, a seis mil pies sobre el nivel del mar y mucho más alto aún sobre las cosas humanas. Escribió Goethe que en todas las cumbres reina la paz. Puede que las de este viajero embarcado en un *Grand Tour* al infinito sea la excepción.

Esta obra me hace pensar siempre en Rafael Argullol. Quizá porque es al mismo tiempo un mirador y un escenario, dos de las metáforas espaciales recurrentes en sus escritos. O porque en ellos se convoca a otros poetas y escritores, como al mencionado Nietzsche, pero también a Leopardi en su particular naufragio, a Goethe o a Hölderlin, los autores que aprendí a leer guiada por la sabia batuta de sus libros. O incluso porque en ese escenario se entrecruzan Romanticismo y Neoclasicismo, atracción del abismo y melancolía; porque remite al héroe y al único, y, por encima de todo, al asunto fundamental en la modernidad: la escisión en-

tre el hombre y la naturaleza, esto es, entre el hombre y el mundo. Es decir, porque nos conduce al corazón mismo del pensamiento argulloliano sobre la modernidad.

El uso recurrente de esas metáforas espaciales por parte de Argullol sugiere la posibilidad de plantearse sus escritos sobre arte como una arquitectura, sustentada sobre el pilar de la modernidad, a la que no ha dejado de interrogar una y otra vez. En realidad, se podría decir que hay dos grandes escenarios de la historia del arte occidental que acaparan especialmente su interés: el clásico-renacentista y el moderno. Desde mi punto de vista, Argullol es, sobre todo, uno de los más lúcidos intérpretes de éste último, en un arco que abarca desde su aurora en el diálogo entre el Romanticismo y su contrapunto, la razón ilustrada, hasta las vanguardias artísticas del siglo xx. La estética moderna se concibe en sus textos fundamentalmente en clave trágica, rozando una autodisolución determinada por un exceso de autoconciencia, esto es, por la ironía y la pérdida de vida y verdad del arte, en contraposición a la condición clásica. No es necesario insistir en que este fenómeno va acompañado de la experiencia de la pérdida de la plenitud del periodo clásico y así también de melancolía. A la objetividad, o a su ilusión, sucedería el imperio de la subjetividad que aún la risa de lo cómico con el dolor y la grandiosidad de lo sublime, que acaban por confundirse, como se plantea por ejemplo en *Sabiduría de la ilusión*. Una de las cuestiones fundamentales que asoma en la sensibilidad moderna desde sus inicios, en plena dialéctica entre lo clásico y lo romántico, es esa escisión entre el hombre y la naturaleza a la que aludíamos antes. Sobre ella se extiende la sospecha de la incapacidad del lenguaje para salvar la distancia que separa al yo del mundo. El sujeto ha dejado de ser un ordenador de la realidad, y el lenguaje es impotente ante un mundo fragmentado. Planteado en estos términos, el arte se encuentra en la encrucijada entre la libertad interna que le proporciona el subjetivismo y el estigma de orfandad en el que reconoce la ausencia de toda legislación: de ahí en adelante la creatividad podrá darse con plena libertad, pero sin verdad.<sup>1</sup>

Dentro de esas coordenadas, se sitúan las salas del particular museo imaginario argulloliano que es, sobre todo, una pinacoteca, ya que de todas las artes visuales, la privilegiada es sin duda la pintura, aunque no deje de haber incursiones en la arquitectura, o en el problema más amplio de la ciudad contemporánea, la escultura y en el arte específico del siglo xx, el cine. «Pintura: El

humilde reconocimiento del mundo», escribe en *Breviario de la aurora*.<sup>2</sup> En sus gustos pictóricos también hay una atracción tanto por la luz como por las sombras, un espíritu tan apolíneo como dionisiaco, hay una búsqueda incesante de placer que no olvida el dolor, hay melancolía y vitalidad, como si se siguiese la convicción nietzscheana de que el arte es la única fuerza capaz de hacer soportable la existencia; aunque tratándose de Argullol, habría que añadir esta otra línea de fuerza: la del erotismo, la del deseo.

Y es que en su educación estética, pintura y erotismo son inseparables, como se puede percibir en *Una educación sensorial. Historia personal del desnudo femenino en la pintura*: «Empezamos a contemplar eróticamente, y, al hacerlo, también empezamos a contemplar estéticamente, sin que sea posible, ni indispensable, averiguar cuál de estos mecanismos se da con prioridad. Lo cierto, no obstante, es que cuando estamos en condiciones de contemplar la desnudez, estamos asimismo en condiciones de contemplar, de pronto seducidos, el arte o el propio espectáculo de la naturaleza».<sup>3</sup> Ante estas palabras no puede extrañar que, junto al género del desnudo, sea el del paisaje el que haya ocupado un lugar de honor en el museo de Argullol.

Pero más que en los géneros, me gustaría detenerme en algunos de los pintores sobre los que más insiste, pues me atrevería a decir que uno de los mayores placeres que reporta la lectura de los textos de Argullol sobre el arte es su visión particular de los grandes nombres de la pintura occidental. A decir verdad, nunca ha dejado de admitir abiertamente la dosis de subjetividad que entraña todo análisis artístico: por eso en sus libros no es extraño toparse con la advertencia de que se trata siempre de eso, de visiones personales. Se detecta en ello una alergia implícita al rancio académico camuflado de científico objetivo, perfectamente coherente con sus duras y atinadas críticas a los derroteros burocráticos y mediocráticos que han tomado las universidades de nuestro siglo. Argullol siempre ha sido, por encima de todo, un espíritu libre, y en alguna ocasión se ha referido a la libertad, la gran aventura de la existencia, usando precisamente una metáfora cromática: «Aunque no sepamos lo que es la libertad sí podemos sentir sus efectos cuando percibimos la “infinitud cromática” (Paul Valéry) que brota cada día entre el blanco y el negro».<sup>4</sup>

Esa extremada libertad de juicio, se aplica, como decía antes, a la obra de un listado amplísimo de pintores, en el que descuellan aquellos en los que se perciben los síntomas más claros de la sensibilidad moderna; Friedrich, Goya, Piranesi, Böcklin,

Masaccio, Botticelli, De Chirico, Balthus y Francis Bacon son algunos de sus portavoces. Su recorrido por el paisaje romántico en *La atracción del abismo* (Destino, 1983), ya había constituido el *pendant* pictórico a ese estudio sobre el espíritu trágico del Romanticismo contenido en *El Héroe y el Único* (Taurus, 1982). En perfecta sintonía, si en éste abordaba a los poetas, Hölderlin, Keats, Leopardi, en el otro se ocupaba de la representación artística de una determinada comprensión y aprehensión de la Naturaleza, la romántica, a través, cómo no, de Friedrich, Fuseli o Turner, pero también de Schinkel, Escher, Giorgione o De Chirico. Desde luego, asuntos como la escisión, la nostalgia o la seducción del abismo resultaban comunes a los dos ámbitos, el literario y el visual.

Todos estos artistas ejemplifican, así, las múltiples facetas de una modernidad poliédrica. Así, por ejemplo, Piranesi ilustra para Argullol la ausencia de centro que hunde sus raíces en el pasado, a través del ejercicio de una «arqueología trágica», pero que constituye al mismo tiempo una profecía visual que acaba por calificar nuestra existencia. A propósito de las *Carceri*, el escritor llega a acuñar el adjetivo «piranesiano» y reivindica su uso de una forma tan natural como el que hacemos de las categorías «kafkiano» o «dantesco». Lo define como la manifestación de las tendencias claustrofóbicas de la cultura moderna y el carácter arbitrario de nuestro espacio vital. Goya, por su parte, aparece retratado como el pionero de la tradición moderna que aún lo trágico y lo grotesco. Es el artífice de una forma de ver en la que lo terrible, lejos de ser accidente, se convierte en esencia, «estableciendo que lo terrible es la norma, describe la naturaleza del mundo, es el mundo».<sup>5</sup> Las pinturas negras, su particular infierno, convierten los confines de la noche y de la muerte en el lenguaje mismo de la pintura. Francis Bacon recoge su testigo, pues no hace otra cosa que culminar esa tradición, como buen «pintor de la tragicomedia moderna». En él se pone de manifiesto que si las formas del mundo son imperfectas, lo que subyace a ellas es la pura arbitrariedad con toda su violencia, el carácter accidental y aleatorio de la existencia. Su pincel-bisturí despelleja y hace carne el cuerpo humano, buscando vísceras y huesos. El pintor actúa como cirujano (otra de las metáforas recurrentes en la prosa argulloliana) porque la representación del cuerpo es siempre la de su enfermedad. A esta operación sucede la del ojo técnico y distanciado del fotógrafo ante la carnalidad violentada. Y se podría ver así, en suma, como el contrapunto del Renacimiento que

exalta la centralidad simbólica del cuerpo humano: «Frente al ojo centrípeto del Renacimiento, el ojo moderno está destinado a ser irremediabilmente centrífugo».<sup>6</sup>

Desde este mirador panorámico, Argullol concibe las vanguardias artísticas del siglo xx como las herederas naturales de esa tradición moderna que arranca en el xix con la crisis de la tradición clásico-renacentista. De ellas, le han interesado pintores de tesituras muy distintas: delicados como Paul Klee, pero también potentes como Picasso, o enigmáticos como De Chirico y la metafísica italiana, y, sin duda, casi todo lo que se sitúa en la estela de los expresionismos, pues a estas alturas apenas es ya necesario señalar su debilidad por la cultura *mitteleuropea*. La trayectoria intelectual de Argullol siempre ha basculado entre el eje centroeuropeo y el mediterráneo, sin perder nunca de vista las enseñanzas de Oriente.

Al hilo de esos artistas, va trazando el retrato estremecedor del siglo xx: «este siglo innovador y desgraciado, como un caballo que corre, desbocado, por la historia, movido por nobles metas mientras pisotea cuanto encuentra a su paso. Su carrera ha dejado en el camino una densa polvareda en la que se hace difícil distinguir sueños y pesadillas».<sup>7</sup> De modo que el paisaje de Europa después de la segunda guerra mundial aparece descrito como «un sol sin fuerza y un segmento de estepa fosilizada», algo semejante a un Max Ernst en el que resonaran las escenas más ácidas de Otto Dix. Atento, como pocos, a las luces y sombras de esa primera mitad del xx, contrapone a los delirios totalitarios de un Albert Speer, tan eficaz en su tarea de arquitecto de Hitler como de ministro de armamento durante la guerra, la «música refinada, leve, cercana al silencio», de un Paul Klee. El exquisito Paul Klee, que acerca de ese lugar más elevado, donde todo es cristal, dejó escrito en sus diarios: «más arriba aún, ya no existe el miedo». En muchas ocasiones Argullol ha confesado la honda impresión que le produjo la lectura de las memorias del arquitecto nazi. Confrontar a estas dos figuras del arte del siglo pasado significa entender cómo se interponen «Frente a la grandilocuencia, el susurro; frente al convulso magma de formas, el trazo que escapa hacia la transparencia; frente a la marmórea pesadez que todo lo engulle, el cristalino manantial que brota en el intersticio de las cosas. Frente al absoluto, el matiz en el que habita la vida: por ello Paul Klee es el pintor antitotalitario por excelencia».<sup>8</sup> Resulta oportuno recordarlo actualmente, cuando ha cundido tanto la moda mezquina de «investigar», para denunciarlas, las supues-

tas complicidades de los artistas y arquitectos de las vanguardias con dictaduras de distinto signo. Hay que recordar, e incluso reivindicar, que muchos de estos artistas desempeñaron en su momento un digno papel de resistencia frente al poder avasallador de los totalitarismos.

Del indiscutido y sin embargo discutible Picasso le ha interesado a Argullol, fundamentalmente, esa disección del acto creativo presente en la edición que hizo Ambroise Vollard en 1931 del relato de Balzac *La obra maestra desconocida*. La ilustró Picasso con asuntos como el pintor y su modelo, el estudio del artista o misteriosas composiciones de puntos y líneas. Todos ellos constituirían la escenografía con la que tradicionalmente se ha expuesto la autoconciencia artística de la pintura occidental, y, así, Picasso estaría recogiendo un legado del arte occidental en el que horizonte del pintor es la pintura misma. Se trata, cómo no, de un capítulo más de la autoconciencia moderna. Las constelaciones presentes en los «dibujos puntillistas» se interpretan como el corazón mismo de la narración balzaquiana, la deriva hacia un *non-finito* esencial: «La fragmentación como sacrificio en la búsqueda de lo perfecto, el fragmento como única perfección rescatable».<sup>9</sup>

En una órbita de la modernidad diferente a la picassiana, giraría la metafísica de Giorgio de Chirico, un italiano no por casualidad impregnado de cultura centroeuropea, y, sobre todo, del pensamiento estético de Nietzsche y Schopenhauer. Al referirse a él, Argullol nos recuerda que el orden moderno se concibe usualmente como una imagen revolucionaria y abrasadora, esa que se incuba en Goya y alcanza su tono más violento en la hoguera expresionista para precipitarse finalmente en el pozo sin fondo de la abstracción. Y que, sin embargo, es necesario admitir otra línea, soterrada pero de primer orden, a la que no duda en calificar de espectral. A menudo, su escepticismo frente a la utopía vanguardista que confía en la posibilidad de una transformación ética del mundo a través del arte, ha llevado a que sea considerada una línea antimoderna, si no reaccionaria. Argullol la llama «un cauce frío», y en él reinaría la metafísica italiana.<sup>10</sup> Es ahí donde cabe encontrar a Giorgio de Chirico, que ocupa efectivamente una situación incómoda dentro del relato ortodoxo de la modernidad, debido sobre todo al declive de su obra tras el momento fulminante de la metafísica, de apenas unos cinco o seis años de duración, y porque choca con los presupuestos sobre los que se sostiene la corriente principal de las vanguardias. La materia prima de su pintura sería toda la historia de la civilización occidental, pero

no en su herencia simbólica, sino como sucesión de objetos o fragmentos que emergen ante nosotros como aparecidos en un sueño. En las *piazze* metafísicas impera un mundo deshabitado y un tiempo suspendido, la exclusión del hombre y la detención del tiempo, un teatro del absurdo. Se reconoce en ellas un escenario del *quattrocento*, pero donde el elemento humano ha desaparecido para dejar lugar a la figura de la melancolía. «Todo lo que existe en el mundo debe ser pintado como un enigma» había escrito el pintor. La melancolía es otra de las figuras argullolianas y, seguramente, el hilo de Ariadna que le ha conducido de un Durero a los pintores italianos del siglo xx. Si Argullol se atreve a definir la voz «vanguardia» en su *Breviario de la aurora* como «la tradición ante el espejo» es muy probablemente porque está pensando en artistas en la línea de De Chirico (italiano nacido en Grecia), que muestran de manera brillante que la «auténtica vanguardia» estaba basada en un estudio muy profundo y al mismo tiempo muy subversivo de la propia tradición.

Dentro de los límites de esa *modernidad espectral*, se podría añadir la del arquitecto Gaudí. Antes decía que, aunque de modo más ocasional, la arquitectura y la ciudad también ocupan un lugar relevante en los ensayos de Argullol. En *Gaudí espectral. Una narración* (2015) el autor pone en práctica su célebre «escritura transversal» para trazar, yo diría, no tanto el retrato del arquitecto catalán, como de la ambivalente, incluso tormentosa, relación de la ciudad de Barcelona con él y su arquitectura. Cualquiera barcelonés de cierta edad es capaz de recordar el menosprecio y la burla generalizados del que eran objeto las obras de Gaudí hace unas décadas; y por eso también habrá podido asistir, pasmado, a su reconocimiento unánime reciente, apoteosis turística mediante. Argullol va repasando el itinerario que ha llevado de lo uno a lo otro, partiendo de un recuerdo infantil, la imagen que todo niño barcelonés que se precie ha tenido alguna vez de la Sagrada Familia, la de un «conjunto de cuatro cucuruchos de piedra ennegrecida, parecido en todo a esos que hacíamos en la playa con la arena mojada que dejábamos deslizar desde nuestros puños cerrados, aunque de tamaño mucho mayor».<sup>11</sup> Siguiendo el hilo de la arquitectura de Gaudí, y de su propia memoria, recuerda cómo aprendió a detestarlo, como otros muchos, en la Escuela de Arquitectura, y debido a la fe generalizada en el racionalismo que se estilaba por entonces. Y, tras ello, dibuja la resurrección implacable de su legado, la puesta al día de sus edificios en torno al becerro de oro de la celebrada –y no tan celebrada–, Barce-

lona postolímpica, esto es, la Sagrada Familia. Y en uno de sus encuentros con el espectro de Gaudí, a través de un monólogo disfrazado de diálogo, confiesa que, tras haber aumentado mucho su información sobre la obra del arquitecto, «[...] estaba desconcertado. Me irritabas y me conmovías. A veces comprendía el escepticismo de mis conciudadanos con respecto a ti. A veces lo detestaba, como un pusilánime fruto de la mediocridad de un país que necesitaba ser mezquino con sus mejores talentos» (p. 34). Pero el arquitecto acaba siendo retratado como el artífice de una «oración hecha de piedra», de una «belleza aterradora», ¿o es más bien «contrahecha»? y, haciendo uso de un tono que casi recuerda al del replicante de *Blade Runner*, Argullol escribe: «He visto tu obra, o mejor, tu quimera, como tú jamás la has visto: desde el aire, desde la Torre de Jesús, a ciento setenta metros de altura. Y tus torres son puñales lacerantes, cascotes sobre los que no podrían pasar los ángeles mismos, sin dañarse la piel y el alma». <sup>12</sup> La Sagrada Familia, desconcierto de la ciudad, y admiración del mundo, el lenguaje de la luz mediterránea, concluye.

Gaudí le sirve igualmente de pretexto para la consideración de su propia ciudad, Barcelona. Así, llega a identificar el espíritu contradictorio del arquitecto, entre la mística y la razón, con el de Barcelona, «amante frustrada de lo racional mientras secretamente coquetea con la locura», cosmopolita y provinciana al mismo tiempo. Argullol está convencido además del potencial artístico de las ciudades, de que en la ciudad, si uno se mueve con los ojos de la imaginación, pueden encontrarse de hecho todas las obras de arte creadas por el hombre; a modo de ejemplo, a menudo se ha referido a cuánto le recuerda a la escena de la *Isla de los muertos*, de Böcklin, el monumento a Verdaguer en Passeig de Sant Joan a la altura de Diagonal.

Como buen intérprete de la modernidad, la sensibilidad argulloliana no podría dejar de considerar la cuestión de las grandes urbes y la vida del espíritu. Al igual que Walter Benjamin o Georg Simmel, entre muchos otros, Argullol detecta en la ciudad uno de los fenómenos esenciales para la comprensión de la modernidad, porque sabe que en este nuevo escenario humano metrópolis ha sustituido a naturaleza. Y entiende que es el cine, más que la pintura, la fotografía o la propia proyección arquitectónica, el que mejor ha sabido cartografiar la ciudad contemporánea. En este sentido, *Blade Runner* ocupa un lugar relevante, por su capacidad para condensar los símbolos de la época actual y del porvenir. La asimila a un impulso prometeico y faústico, el que

corresponde a «una humanidad libre gracias al deicidio, que le permite sentir compasión, complicidad, solidaridad con el dolor, pero todo ello a cambio de una completa incertidumbre».<sup>13</sup> El texto titulado «La ciudad Maelstrom» también acoge parte de su reflexión sobre la ciudad contemporánea. Ahí, a través de la oposición entre Nueva York y Atlanta, y, a su vez, de la «ciudad-jungla» y la «ciudad Maelstrom», acaba diagnosticando que el único urbanismo actual es un urbanismo de guerra, altamente esquizofrénico, entregado al enfrentamiento entre incertidumbre y seguridad, abierto contra cerrado, periferia contra centro, los unos contra los otros. Todo ello, ante los ojos de un espectador pasivo que habita una especie de cárcel piranesiana (ya hemos aludido a esta nueva categoría vital y estética), en la que los instrumentos de tortura se han visto sustituidos por boutiques de moda.

Pero no haríamos suficiente justicia a los escritos sobre arte de Argullol si ocultásemos su profundo interés por los momentos premodernos de la historia del arte y por sus propios contemporáneos. Entre los primeros, dedicó uno de sus libros más tempranos al *Quattrocento*, publicado en 1982, en la deliciosa colección de breves manuales de corrientes de la historia del arte que editaba Montesinos. En él repasaba la pintura, arquitectura y escultura toscanas del siglo xv atendiendo a las tensiones culturales del humanismo. Y entre sus aproximaciones al arte clásico, mis preferencias se decantan por uno de sus paseos por Pompeya, ese lugar donde la historia requiere ser transfigurada por la poesía para ser soportable, e, incluso, incitante, «pues, en definitiva, lo único verdaderamente relevante del pasado es su capacidad para hacernos soñar un modo distinto de nuestro presente».<sup>14</sup> Este paseo le conduce hasta los frescos de la Villa dei Misteri, donde examina los gestos de sus intrigantes figuras, en los que reconoce: el terror, la exaltación, el asombro, la burla, hasta llegar a la serenidad casi hierática de la última figura. Y es ahí, en ese preciso punto, exactamente en la bailarina desnuda, «en el maravilloso juego de su figura con el velo que se curvaba entre su cuello y sus rodillas» de donde arranca su personal educación estética, el aprendizaje singular y mágico del erotismo y del arte, originado por «un arco que se tensaba para disparar una flecha invisible».<sup>15</sup> Arte y erotismo, pero también arte y amistad.

Podría dar la impresión, por todo lo dicho hasta ahora, de que en la obra de Argullol se escamotea sistemáticamente el presente. Y yo diría que efectivamente no muestra el mismo interés por todo aquello que cabe bajo lo que etiquetamos como tenden-

cias posmodernas, a pesar de ser un miembro muy activo de la cultura contemporánea, y en este sentido me gustaría recordar sus colaboraciones con Jaume Plensa, o su faceta de libretista en el montaje de óperas en las que ha participado La Fura del Baus. Quiero decir con esto que sí le interesa la actualidad, pero explora vías alternativas del presente, que, además, se resiste a separar del cultivo de otra de sus grandes pasiones, la amistad. La experiencia del arte, a su juicio, no es nada si no es una travesía compartida. En este punto, lo mejor es, sin lugar a dudas, cederle enteramente la palabra: «Mis contemporáneos me han enseñado mucho sobre el arte de la pintura. He tenido la suerte de tener como amigos a grandes pintores, de los que he aprendido. Pondré algunos ejemplos, como homenaje al conjunto. De Antoni Tàpies he aprendido la fuerza del simbolismo y el poder visual de las ideas; de Antonio Saura, la pervivencia de la ironía goyesca y la poética de lo grotesco; de Joan Hernández Pijuan, la pureza de la luz y la elegancia de la forma; de Mateo Vilagrassa, la potencia de construcciones casi infinitas; de Montse Gomis, el seductor hechizo del matiz y la depuración; de Hernán Cortés, maestro del retrato, la transformación de la anatomía en psicología; de Lars Physant, la dimensión cómica del fragmento; de Alejandro Häslér, la vitalidad mitológica del presente; de Frederic Amat, después de tres décadas de continua conversación, la exploración del enigma y la celebración del buen gusto. La pintura es, por lo tanto, también un acto de amistad. Yo me he dedicado a la escritura, pero siempre me ha gustado la pintura: me tranquiliza, es una fuente de equilibrio porque es también un duelo con y contra la oscuridad. Y, si no estoy equivocado, la luz lo es todo».<sup>16</sup> Y la luz, como bien sabe Argullol, es inseparable de las sombras, como la contemplación de la acción, como el cuerpo del espíritu.

El alcance de sus escritos sobre arte es mucho mayor de lo que aquí hemos comentado. Ya en el temprano *Tres miradas sobre el arte* se habían abordado las cuestiones fundamentales de las formas de la belleza, los motivos del arte y la figura del artista en su evolución a lo largo de la historia del arte desde la prehistoria. Más recientemente, *Maldita perfección. Escritos sobre el sacrificio y la celebración de la belleza* nos vuelven a conducir por toda la historia del arte, a través de los sutiles análisis del autorretrato, de las meditaciones sobre el cuerpo yacente (desde Masaccio a la fotografía del Che Guevara muerto que difundieron los medios de comunicación en su momento), sobre la creación miguelangelesca o los murales de Mark Rothko en la Capilla Octogonal de Houston. En

esos ensayos reconocemos, una vez más, que las reflexiones estéticas de Argullol son una continua reflexión sobre los interrogantes esenciales de la conciencia humana. Y si bien la historia a la que ha prestado mayor atención es fundamentalmente occidental, mucho antes de que se implantara la moda de lo transnacional, Argullol se interesaba por las culturas no europeas, haciendo gala de una fina sensibilidad hacia lo ajeno, lo distinto, hacia el otro, a cuyo conocimiento le han conducido casi naturalmente su espíritu cosmopolita y su condición de viajero impenitente –intempestivo, iba a decir, en tiempos de miseria turística–.

Aparte de libros, Argullol lleva años escribiendo regularmente para distintos medios, también virtuales, que acrecientan diariamente la nómina de sus intereses estéticos. Además, en estos recomendables «breves» se detectan no sólo sus filias, sino también sus fobias. En ellos podemos leer, por ejemplo, la confesión de su «tirria» inicial por pintores como Murillo, Zurbarán o Arcimboldo a los que con el tiempo ha sabido apreciar. O podemos observar cómo el muy «romántico» pensador puede llegar también a ser un admirador confeso del muy rococó Fragonard; y así...

Navegando por los mares del mundo virtual uno puede llegar a toparse incluso con el increíble caso de Rafael Argullol, *pittore* barcelonés. Me explico, en 2011 se anunciaba la salida a subasta en Fernando Durán del lote número 783, consistente en un cuadro de cuarenta y cinco por treinta y siete centímetros, fechado en 1986 y firmado al dorso por Rafael Argullol (*¡sic!*). Es un óleo de formato vertical, en el que vemos algo tan apropiado como el rincón del estudio de un pintor, presidido por un lienzo sobre caballete, a medio pintar, en amarillos y grises, a tono con los colores que presiden la composición, en la que algunos azules profundos, como el de la silla, sirven de contrapunto. A la izquierda se ve una mesilla con los instrumentos del pintor: pinceles, botes para mezclas, un trapo. En el cuadro se aprecia con nitidez una pincelada suelta; el tratamiento de la luz obvia el claroscuro, para surgir del propio color de los objetos. El conjunto tiene, en suma, un aspecto decididamente moderno de principios del siglo xx, a caballo entre lo *fauve*, lo cubista y la pintura italiana del novecientos. De misteriosa procedencia, es casi un destino que este misterioso *fake* de Rafael Argullol aborde precisamente en ese estilo uno de sus motivos favoritos, *El estudio del pintor*, o sea, que trate sobre la pintura misma; aún más, sobre su mejor mirador y su más genuino escenario.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Argullol, Rafael, «El arte después de la muerte del arte», *Sabiduría de la ilusión*, Taurus, Madrid, 1994, p. 155.
- <sup>2</sup> Argullol, Rafael, *Breviario de la aurora*, Acontilado, Barcelona, 2018, p. 93.
- <sup>3</sup> Argullol, Rafael, *Una educación sensorial. Historia personal del desnudo femenino en la pintura*, Casa de América-Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2002, p. 188.
- <sup>4</sup> Argullol, Rafael, «Manifiesto contra la servidumbre», *El País*, 21 de mayo de 2002.
- <sup>5</sup> Argullol, Rafael, «Goya en su infierno», *Sabiduría de la ilusión*, Taurus, Madrid, 1994, p. 41.
- <sup>6</sup> Argullol, Rafael, «El pintor de la tragicomedia moderna: Francis Bacon», *Sabiduría de la ilusión*, Taurus, Madrid, 1994, p. 168.
- <sup>7</sup> Argullol, Rafael, «Ráfagas sobre un siglo», *Maldita perfección. Escritos sobre el sacrificio y la celebración de la belleza*, Acontilado, Barcelona, 2013. p. 209.
- <sup>8</sup> Argullol, Rafael, «Horas ganadas. Patria modesta», *El País*, 28 de noviembre de 1999.
- <sup>9</sup> Argullol, Rafael, «Picasso y la obra de arte desconocida», en VV.AA., *Picasso*, Mapfre, Madrid, 2002, p. 149.
- <sup>10</sup> Argullol, Rafael, «La modernidad espectral», *Maldita perfección...*, *op.cit.*, pp. 156 y ss.
- <sup>11</sup> Argullol, Rafael, *Mi Gaudí espectral. Una narración*, Acontilado, Barcelona, 2015, p. 7.
- <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 56.
- <sup>13</sup> Argullol, Rafael, «Blade Runner», *El Cultural*, 21 de febrero de 2001.
- <sup>14</sup> Argullol, Rafael, «Pompeya para una travesía solitaria», *Quaderns d'arquitectura y urbanisme*, 1985, núm. 166, p. 94.
- <sup>15</sup> Argullol, Rafael, *Una educación sensorial...*, *op. cit.*, p. 13.
- <sup>16</sup> Argullol, Rafael, «La pintura com a amstat». *Ara.cat.*, 27 de agosto de 2017.

# EL DESGARRO del único: la comunión de literatura y pensamiento

## ESCRITURA TRANSVERSAL: LA HIBRIDACIÓN DE FILOSOFÍA Y LITERATURA

Literatura y pensamiento jamás deben deslindarse, ya que, en realidad, son dos maneras complementarias de abordar los diferentes problemas que dibujan la realidad. Este proyecto, denominado por Argullol como *escritura transversal*, define gran parte de la apuesta intelectual de nuestro autor, ya desde los inicios de su obra. Es un proyecto, cabe destacar, que nace del rechazo de una visión academicista, pétrea, anquilosada de la filosofía pero, al mismo tiempo, de la necesidad de otorgarle a la literatura de una profundidad temática, de una hondura filosófica, que enlazaría a Argullol con autores como Pío Baroja o Miguel de Unamuno, por citar autores españoles. La apuesta, sin embargo, no carece de riesgo. La literatura debe iluminarse por ese *mundo de las ideas* que parece serle tan ajeno en tantos puntos de su desarrollo (metodológico, formal, estilístico, temático, etcétera). A su vez, la filosofía, una disciplina que en gran medida se ha intentado alejar de cualesquier coqueteos artísticos, debe nutrirse de lo literario, por lo que concierne a su forma de tratar los diferentes temas, en el planteamiento de las múltiples cuestiones o problemas que trazan su discurso. Tentativa valiente, cabe apuntar, en un contexto en el que, sobre todo para los puristas de la filosofía, ésta jamás debe relacionarse con una manera de proceder más o menos cercana a la literaria (o poética, también podría añadirse) ya que, en caso de hacerlo, le alejaría de la rigurosidad y meticulosidad que tanto intenta conseguir en sus sesudos tratados o discursos, altamente pretenciosos en la mayoría de los casos, por otra parte. Para Argullol, lejos de

ser así, filosofía y narrativa, literatura y pensamiento, deben verse como dos maneras de referirse a los mismos problemas, son experimentos a partir de los cuales intentamos manejar las diferentes variables de un problema para, en la medida de lo posible, ofrecer distintas perspectivas del mismo.

#### IDENTIDADES DESGARRADAS

Por ese motivo, es evidente que gran parte de los temas que trata Argullol en textos que podríamos calificar de ensayos filosóficos, como *El Héroe y el Único*, *El fin del mundo como obra de arte*, o *Aventura. Una filosofía nómada* también se tracen en novelas como *Lampedusa*, *El asalto del cielo*, *La razón del mal*, *Desciende*, *río invisible* o *Transeuropa*. Vayamos, por ejemplo, a la cuestión de la identidad, temática crucial en la obra ensayística y narrativa de Argullol. Ya en *El Héroe y el Único*, observamos el replanteamiento de la cuestión del yo, encarnada en la figura del héroe trágico-romántico, que anhela alcanzar la unidad, la totalidad, la integridad definitiva. Sin embargo, tal y como lo observamos de la mano de autores como Kleist, Hölderlin, Keats, Byron, Shelley o Leopardi, este anhelo siempre acabará fracasando ya que el sujeto se encuentra desgarrado existencialmente. La unidad de la identidad es una quimera, un espejismo en el que el sujeto pretende suplir a toda costa su condición trágica. Como puede verse, esta cuestión no es propia de los discursos contemporáneos de Heidegger, Lacan o Derrida. La identidad fragmentaria y siempre troceada, el yo que ha explotado y cuyos restos de metralla se esparcen en los diferentes niveles y dimensiones de lo real, no es algo exclusivamente contemporáneo, tal y como puede rastrearse a lo largo de *El Héroe y el Único*. Ya en la tragedia griega, con Esquilo, Sófocles y Eurípides a la cabeza, pero también en las diferentes vertientes del Romanticismo, puede observarse de una forma diáfana este hecho. Pues bien, esta ruptura del yo, esta polifonía de voces que lo anudan para darle la ilusión de unidad, puede rastrearse a lo largo de la obra literaria de Argullol. Por ejemplo, en *Lampedusa* vemos de qué manera la identidad de Leonardo Caracci, desde su llegada a Siracusa en octubre de 1937 hasta que se establece definitivamente en Lampedusa a la espera de su Irene (recordemos que Irene en griego significa paz), no cesa de transformarse. De ser un erudito adolescente que se fascina por las ruinas del mundo clásico de Siracusa pasa, a lo largo de su travesía, por múltiples y contradictorios estados que parecen

trocear su identidad hasta invalidar absolutamente cualquier tentativa de reconocimiento pleno: enamorado, extasiado, apesadumbrado, sufriente, arrogante, humilde, enfermo, curioso, apático, leal, desleal (su relación con Gianni por Claretta, aunque pretenda revestirse de cierta honorabilidad, es una traición al amor de Gianni por Claretta, asimismo la propia relación amor con la propia Claretta parece estar teñida constantemente de una necesidad de olvidar a Irene). Exactamente lo mismo nos encontramos en *Transeuropa* y todos sus personajes. Víctor, Vera, tía Ana, tío Antón, Andrei, Vladimir, Raisa... Nadie es quien parece ser, un secreto parece atravesarlos de tal manera que impide hablar de un yo absolutamente unívoco. Todos los personajes son realmente alguien otro de lo que representan (o pretenden representar) en la trama. Este hecho también lo podemos observar en el hombre de la cicatriz de oro en *Tratado erótico-teológico*, o bien el retrato espectral que realiza Argullol de Gaudí en *Mi Gaudí espectral*. En todos ellos, encontramos sujetos divididos, que se asientan sobre las arenas movedizas de lo real y que constantemente mudan de personalidad hasta alcanzar un estado de metamorfosis perpetua que definiría, al fin y al cabo, el verdadero esquema que define su subjetividad. Se trata de un yo que, en definitiva, muta de tal forma que se hace enigmático tanto para el mundo como para sí mismo, si es que tiene sentido hablar de *sí mismo* en este contexto de pura transitoriedad identitaria.

Sin embargo, y vinculado con esta cuestión, es importante destacar lo esencial que es el extrañamiento para tener un (cierto) autoconocimiento. Jugando con la máxima delfica del «conócete a ti mismo», para Argullol el sujeto sólo se reconoce en el momento en que es capaz de perderse, o bien, lo que es lo mismo, en el instante en que se refleja en una alteridad radical e inconmensurable. Ese otro es quien le dice al sujeto quién es. Ahora bien, esa identificación siempre es provisional, fugaz, y algo caprichosa ya que lo que lo que le dice esa alteridad no acaba de conciliarse con la idea que el sujeto tiene de sí mismo. El reflejo siempre tiene algo de pérdida, de imposibilidad, de extrañeza. Pero, asimismo, y aunque parezca paradójico, garantiza una cierta unidad. Hay una integridad de mínimos que proporciona toda imagen especular. Unidad frágil, tambaleante, casi una impostura podría decirse, pero unidad, al fin y al cabo. Por consiguiente, al reflejarse, al extrañarse, al perderse, sale a la luz la alteridad que vertebra inexorablemente nuestra

interioridad. Este hecho, por ejemplo, puede observarse nítidamente en el instante en que, en *Visión desde el fondo del mar*, Argullol nos habla de la imposibilidad de hacer un autorretrato perfecto, minucioso, exhaustivo, fiel. Tanto existencial, en el momento en que contemplamos nuestro semblante en el espejo, como estéticamente, en el momento en que Rubens, Van Gogh, Rembrandt, etcétera, hacen sus autorretratos, el rostro de uno mismo siempre es un extraño que se revela (y rebela) ante nuestra mirada. Este fenómeno lo podemos encontrar también en algunas páginas de *Davalú*, y, en particular, en el momento en que, al afeitarse, contempla la impronta de su sufrimiento en su semblante. En este caso en concreto, el extrañamiento del protagonista es acentuado por la injerencia del dolor, pero es precisamente esa presencia de Davalú y del sufrimiento que genera su asentamiento en sus vértebras la que dibuja una imagen especular deformada, grotesca, pero al mismo tiempo fiel a lo que es el protagonista en ese instante de su existencia. De nuevo, en *Desciende, río invisible*, la enfermedad invalida cualquier hegemonía de la posesión plena de la identidad. Tanto Tomás, que es quien la padece, pero también Gabriel, Durán, Marta, que son lo que conviven más o menos fugazmente con ella, se ven sometidos a su influjo en lo que hace referencia a la configuración de su propio autorretrato. Todos parecen especularse en Tomás y en la enfermedad que le corroe. Y Tomás, como no podía ser de otra forma, se refleja en su enfermedad para tener un cierto conocimiento de lo que es en este momento (tal y como se ve, por ejemplo, en el momento en que decide no poseer a Marta y dirigirse a continuación al prostíbulo. No puede corromper la belleza porque la enfermedad le comunica irremediablemente de su condición miserable). En todos estos casos, se ve como nuestro rostro, nuestro cuerpo y el reflejo que tenemos de todo ello se erigen en la encarnación de nuestra ignorancia suprema: ¿quién somos en realidad? Asimismo, por otro lado, también podría decirse que garantiza la permanencia de la máscara que todos llevamos, y que asegura la escenificación de un simulacro de tres dimensiones: de nosotros al mundo, del mundo a nosotros y del nosotros a nosotros mismos.

#### LA CONDICIÓN TRÁGICA DEL HÉROE O COMO AÑORAR LO QUE NUNCA SE HA POSEÍDO

Ahora bien, este extrañamiento es de esta manera debido a nuestra condición trágica. Somos algo ajeno, distinto, a nosotros

mismos porque siempre hay algo perdido que nos constituye. Tragedia y comedia. Tragicomedia, como tanto le gustará decir a Argullol. Existe una *edad de oro* siempre deseada y que, por ello, empuja nuestra voluntad a adentrarse por los diferentes espacios de lo real. No obstante, sabemos perfectamente que jamás la poseeremos. Es una certeza. Más aún, esa edad de oro que nos impulsa, ese estado de plenitud que deseamos, con cierta ansiedad y desasosiego, intuimos, o en algunos casos sabemos, que no ha existido jamás. Tal y como leemos en *El Héroe y el Único* y en *El fin del mundo como obra de arte*, la edad de oro por la que tanto luchamos, que tanto nos desespera, no deja de ser un engaño, un hechizo, un sortilegio. Un espejismo necesario, fundamental, crucial, pero espejismo, al fin y al cabo. Este fenómeno puede observarse diáfananamente en la decisión que toma el protagonista de *Davalú* cuando inicia su viaje a Cuba. Todo parece indicar que lo idóneo es la no partida, que lo ideal es la necesaria convalecencia que palie un dolor que acaba de iniciar su tortura. Pero el protagonista se marcha. Va hacia adelante, pero también, por qué no decirlo, va hacia atrás. Más en concreto hacia ese territorio mítico (importantes en este aspecto son las referencias a La Habana prerrevolucionaria) en el que, quién sabe, poder alcanzar la unidad originaria y, por ello, que el desgarro (físico en este caso) finalice de una vez por todas. Exactamente lo mismo podemos encontrar en el viaje de Gabriel y Tomás en *Desciende, río invisible*, o en toda la travesía de Bruno en *El asalto del cielo*. Son ejemplos de la manera en que el hechizo de la unidad, de lo perdido irremediablemente, tal vez por su inexistencia o tal vez por su carácter necesariamente evanescente, se convierte en el motor irrenunciable de la aventura.

Y es que la aventura es la contrapartida del desgarro de la unidad. La aventura y el *ir a la ventura* configuran las coordenadas fundamentales del antídoto contra el dolor y sufrimiento que genera la condición trágica del sujeto. Es un antídoto sutil, que no es ni analgésico ni sedante, sino que orienta al individuo a mirar lo real de una manera distinta. Errar hasta perderse, hasta extraviarse en los confines más recónditos, para, finalmente, poder alcanzar una cierta sabiduría. Bruno representa como nadie dicho extravío sin fin de la aventura. Su viaje, su travesía, no sólo es física, topológica, espacial, sino que es interior. Bruno se extravía hasta perderse definitivamente en la oscuridad de su alma. Pero ahí, en esa oscuridad, alcanza una grieta, una falla que, a su vez, es irrenunciable: la grieta de la libertad. De forma análoga

acontece con el personaje de Víctor en *Transeuropa*. Su viaje a Moscú, su deambular errático por la ciudad y su noche iniciática con Raisa son momentos en los que se mueve en busca de algo que desconoce por completo, pero que sabe que no puede renunciar. Incluso en el desenlace iniciático, donde el autorreconocimiento parece perfecto, donde la cuestión del *doppelgänger* parece desvanecerse definitivamente, hay un resto que no se puede absorber, hay un resquicio que la aventura no puede integrar plenamente en el botín de las conquistas. Leonardo Carracci, en Lampedusa, también apuesta por la aventura como antídoto para superar la perdición de su Irene. Su paz, si es que alguna vez la ha tenido, se ha esfumado. Cree moverse por un amor que cataloga de infinito, inabordable, inconmensurable, pero, en realidad, es lo desconocido aquello que lo guía por todas sus andaduras en Lampedusa y luego en el frente de la guerra. Gabriel y Tomás, en *Desciende, río invisible*, encaran una aventura sin paliativos. Una errancia sin destino aparente, sin meta que alcanzar, donde hay una orientación improvisada, y en la que las planificaciones, que parecen muy seguras, en realidad responden a estímulos del instante. En *La razón del mal*, en cambio, varía la perspectiva ya que la aventura, enigmática y trágica, está condicionada por la ciudad. Es ese microcosmos, con su maldición, la que somete a sus protagonistas a la deriva. Nada es seguro, ningún elemento de la ciudad es confiable. Incluso la amistad tan sólida entre Gabriel y David se ve enturbiada por el decoro, o también podríamos definir por la desconfianza, de la mujer de David al no informarle de la «infección» de su marido.

Sin embargo, como se apuntó más arriba en el caso de Bruno, el ir a la ventura, la aventura, son condiciones para que irrumpa algo irrenunciable, para que se horade la membrana de la fatalidad. Dicho en otros términos, la aventura es la condición para que emerja la grieta de la libertad. De ahí lo de la contrapartida al desgarrar de la *edad de oro* (inexistente). La aventura proporciona unas coordenadas que no responden a intereses ni planificaciones. Nada es seguro, nos movemos en un terreno inestable. Pero nos movemos, en definitiva. Y eso indica cierta brecha, algún tipo de falla por la que se infiltra la libertad.

Falla por la que, por otro lado, también se infiltra el enigma. Las certezas son escasas, los dogmas deben ser desalojados de nuestra existencia. El enigma es la consecuencia de nuestra condición trágica, y de la aventura en la que estamos inmersos. Libertad y enigma son en el haz y el envés de la luz que se in-

filtra por la grieta de la libertad. La existencia es enigmática, donde las preguntas siempre son más trascendentales que las respuestas. ¿A dónde se dirige Bruno en su huida sin fin en las postrimerías de *El asalto del cielo*?, ¿por qué Leonardo Carracci espera lo imposible en su retiro en Lampedusa?, ¿qué hay de los motivos reales, más allá de la deuda de la amistad, de Gabriel para acompañar en su viaje de despedida a Tomás?, ¿de dónde emerge el sortilegio de *La razón del mal* y por qué se desvanece?, ¿es el autorreconocimiento de Víctor, en *Transeuropa*, una forma de liberación o bien, por el contrario, es la avanzadilla a un nuevo estado misterioso y enigmático en el que el autoconocimiento no es más que una de la infinitas máscaras producidas por los experimentos con su memoria?, ¿qué es lo que le conduce a Gaudí a encerrarse en su cripta y realizar todas las representaciones más o menos macabras que se nos han legado? Enigma tras enigma, los personajes de la obra literaria de Argullol siempre se mueven en la incertidumbre, en el desamparo en su pesquisa de respuestas cerradas y exhaustivas. Todo fluye en una apertura de posibilidades que carece de fin, como una matrioshka inacabable, en la que cada capa da lugar a una nueva figura *ad infinitum*. Y es que las preguntas están preñadas de más preguntas, jamás de respuestas. Como dirá Argullol en innumerables ocasiones a lo largo de su *escritura transversal*, el alma, si es que existe, únicamente la podemos concebir como una interrogación infinita. El alma son las preguntas. Sin embargo, y lejos de dejarnos llevar por un supuesto pesimismo positivista, esa incertidumbre no paraliza sino que, más bien, sucede lo contrario. Son los interrogantes los que nos lanzan a la aventura. Por ello, debe volverse a lo dicho en anterioridad: es esa ausencia de coordenadas rígidas, de pautas fijas, de sistemas omnicomprendidos, lo que nos incita a la búsqueda, lo que sedimenta, en definitiva, interrogante tras interrogante el subsuelo sobre el que se asienta nuestro deseo.

#### TIEMPO Y MEMORIA ORGÁNICA. EL TIEMPO QUE NO TRANSCURRE

Ahora bien, la cuestión del tiempo es crucial en el momento de articular los puntos observados en anterioridad. Somos libres al movernos en el enigma, estamos condenados, por nuestra condición trágica, a la aventura sin fin. Pero para que ello sea efectivo, es necesario articular una determinada concepción del tiempo en la que la linealidad judeocristiana se derrumbe. Dicho en otras

palabras, la temporalidad lineal, que defiende la continuidad de pasado-presente-futuro sin fisuras, es un espejismo que oculta, en realidad, un tiempo vivencial, orgánico, una temporalidad que, en resumidas cuentas, se anuda indisolublemente con la experiencia del sujeto. El tiempo es algo vivo y, por ese motivo, se encuentra completamente articulado con nuestra experiencia. Una experiencia que, por otra parte, no se circunscribe a lo que hemos vivido conscientemente. Lo soñado, fantaseado, las visiones, las alucinaciones, lo que se inscribe en nosotros sin ser conscientes... Es decir, todo aquello que no se reduce a lo que vivimos de una forma más o menos consciente, sino que, en realidad, la experiencia abarca todo un espectro de realidad que se nos escapa por completo. De ahí que el tiempo sea algo orgánico, dúctil, híbrido, donde lo que superficialmente creemos que es pasado, presente y futuro, en realidad, se trate de dimensiones que se penetran mutuamente dando lugar a una perspectiva multidimensional. Y esto se traduce en la narrativa de Argullol. El tiempo, tanto el narrativo como el interno de los propios personajes de sus novelas, está desajustado. *Time is out of joint*. El presente se alimenta sin cesar de aquello que creemos que es el pasado y del presunto porvenir. Asimismo, el futuro, o lo que creemos que es el futuro, en realidad es una prolongación de lo que creíamos que ya estaba muerto y enterrado en el pretérito. El tiempo se confunde continuamente para dar lugar a una dimensión de vivencias de verdadera riqueza ontológica. En *Lampedusa* es una historia del pasado la que llena el presente y futuro de nuestros protagonistas. En *Transeuropa*, pretérito y porvenir inundan cada instante de la obra, a modo de *flashbacks* y premoniciones. *Mi Gaudí espectral* está construida de tal manera que sea el pasado el que lleve el peso narrativo, pero siempre hibridándose con el presente y el futuro (sobre todo, en los constantes replanteamientos de la relación del personaje de Gaudí con el desarrollo de la ciudad de Barcelona a lo largo de los años).

Asimismo, los sueños tienen un carácter profético en algunos casos, mientras que en otros tienen un componente claramente explicativo respecto a la vida pasada de alguno de sus personajes. Ello es así, dicho nuevamente, porque el tiempo y la experiencia se encuentran entremezclados de tal manera que es imposible discernir los diferentes componentes que históricamente se han compuesto el tiempo.

Asimismo, dirá Argullol, esta temporalidad vivencial se acaba traduciendo en la *memoria orgánica*. El tiempo que va más

allá de la cotidianidad, ese instante preñado de un sentido siempre excesivo y, por ello, inabordable, se encarna, y ese espacio en el que se materializará será el *cuerpo*. El tiempo no es una fantasma abstracto o metafísico, sino que se inscribe en todo momento en nuestra piel, se manifiesta continuamente en nuestra carne. *Lampedusa, El asalto del cielo, Davalú* o *Visión desde el fondo del mar*, entre otros, son buena prueba de ello. Un cuerpo que carece de historia es realmente un organismo extinto, o bien, en el mejor de los casos, un cuerpo enfermizo (*El asalto del cielo, Desciende río invisible, Davalú, Tratado teológico-erótico*), donde la existencia transita sin expectativas pero tampoco sin recuerdos (*Transeuropa*). Puro instante vacío, simple transición que no es capaz de absorber ningún retazo vivencial. Si, por ejemplo, nos vamos a *Davalú*, se verá este fenómeno descrito con una minuciosidad admirable. El dolor recluye al cuerpo a la pura cotidianidad, al simple ir pasando de los días. Cautivo de la vacuidad y la este-reotipia, no hay referencias pasadas ni expectativas del porvenir que permitan salvar el infierno de un presente que adolece de verdadera experiencia.

Este tiempo corporal requiere de una memoria orgánica, tal y como se apuntaba antes. La memoria clásica ofrece un recuerdo desvirtuado ya que se mueve siempre por el afán intelectualista de capturar plenamente los elementos y vivencias que configuran nuestro pasado. Pero en realidad, más bien, lo que hace es crear el mito sobre el que descansan nuestros autoengaños más absurdos. La memoria, efectivamente, debe considerarse como el *instinto de la conciencia*, y, por ese motivo, no hay lugar para la melancolía o la nostalgia, que, por otra parte, genera constantemente nuestra imaginación, desquiciada por apresar lo que es imposible de poseer. La verdadera memoria es la que permite que el torrente de vivencias acontezca sin que el sujeto intervenga para nada. Cercano a la *mémoire involontaire* de Proust, la memoria orgánica no construye el recuerdo, ni imagina lo acontecido, sino que se convierte en el *topos* donde irrumpe el *enigma*, la *edad de oro*, los *momentos áureos* es decir, todos aquellos aspectos que trazan la verdadera dimensión de nuestra temporalidad. Víctor, en *Transeuropa*, no puede recordar. El pasado está enmarañado en una serie de velos que lo ciegan absolutamente por lo que concierne a los puntos cardinales de su vida pasada. Tiene vaguedades, intuiciones, pero ninguna certeza. O peor aún: ha generado un mito, un relato ficticio de su vida pasada, que le oculta lo que verdaderamente es. Sin embargo, cuando escucha la interpretación

de Vera de la pieza de Chaikovski, se inicia el mecanismo por el que la vivencia sobreviene a su memoria. Literalmente, Víctor es poseído por lo que ha sido y por aquello que, hasta ese momento, era incapaz de reconocer como suyo, debido a los experimentos de su verdadero padre. Lo importante, en cualquier caso, es que la experiencia emerge sin previo aviso. Es verdad que se necesita del acicate musical, de la intervención de un factor externo que desencadene la emergencia de las vivencias (de nuevo, la analogía con la *mémoire involontaire* proustiana es patente), pero lo esencial consiste en que el tiempo es el que emerge en el cuerpo de Víctor, el que lo posee por completo para decirle quién es.

### SER POSEÍDO POR LA EXPERIENCIA

En todo este punto, es patente la necesidad de concebir la experiencia como un acontecimiento, como algo que nos desborda, que nos sobrepasa y que hace trizas las cadenas intelectuales que perpetuamente queremos imponer a lo real. La obra literaria de Argullol está repleta de esos acontecimientos que destrazan la cotidianidad para iniciar un nuevo curso de acción en la vida de los sujetos. En *Lampedusa*, es la convalecencia de Leonardo en casa de Marcella, y el episodio de su huida al mar, la que genera su ruptura existencial con Irene. La continuará amando, sí, pero lo hará desde otro punto vital, de una manera menos desesperada y, por qué no decirlo, más alejada. En *El asalto del cielo*, es la muerte de la amada la que troca definitivamente la existencia de Luis Bruno y lo arroja en la noche de su conciencia. En *La razón del mal*, la puesta en circulación del hechizo aniquila la cotidianidad, no sólo de Gabriel, su protagonista, sino de todos los personajes (exceptuando, eso sí, el caso de Ángela que se mantiene impertérrita restaurando el cuadro de Orfeo y Eurídice). En *Tratado erótico-teológico* es la ausencia prolongada de Anel la que genera el replanteamiento vivencial de los dos protagonistas de la obra.

Ser conquistado por la experiencia, eliminar cualquier afán intelectual de dominar las vivencias constituyen un aspecto esencial en la propuesta filosófico-literaria de Argullol. Y evidentemente que, cuando no tenemos el control, el desasosiego puede hacer acto de presencia. Lo incierto, como se analizaba más arriba, es una condición trágica, incluso angustiosa, pero también es aquello que nos abre el resquicio por el que se asoma nuestra libertad. Nuestro viaje hacia el autoconocimiento es una aventura en la que el silencio y la polifonía conviven, en el que la teoría

siempre debe aliarse con la praxis, en el que la experiencia siempre está en una encrucijada y, por ello, debe nutrirse continuamente de la experimentación. La necesidad del uno, de la integridad, pero al mismo tiempo su imposibilidad condicionan, en efecto, nuestra manera de abordar las constantes tentativas que dibujan cada instante de nuestra existencia.

Por María Isabel Fernández García e Ivonne Lucilla  
Simonetta Grimaldi

# LAS METAMORFOSIS interdiscursivas en la prosa narrativa de Rafael Argullol

## ACLARACIÓN PRELIMINAR

Por lo visto, para ser un crítico moderno hay que agregar un toque autobiográfico y salpimentarlo con otro ingrediente fundamental: escribir sobre uno mismo cuando se dice escribir sobre las propias lecturas (Piglia, 2000, 141). Si quiero, pues, escribir algo con tintes modernos sobre la prosa narrativa de Rafael Argullol, tendré que preguntarme cómo se cruza la urdimbre de mi vida con la trama de mis lecturas argullolianas. “Experiencias de traducción” surge como respuesta y como lanzadera metafórica capaz de entretener vida y lecturas. Esa lanzadera inició su traqueteo allá por finales de los años 70 y principios de los 80, cuando en el claroscuro del Patio de Letras voces amigas nos susurrábamos y sugeríamos nuevas revoluciones clandestinas: “Argullol”, “Estudios Literarios”, “Héroe romántico”, “Lampedusa con melena de Medusa”, “Nevermore”, “Leopardi distorsionado”, “devo imparare l’italiano”.

El deseo de leer a Leopardi en su lengua original modificó ingenuamente el rumbo de mis días. Y una breve estancia de estudios en Bolonia se prorrogó durante más de 30 años. Una circunstancia que con el tiempo me llevó a transformarme de alumna y lectora de Argullol en traductora al italiano de algunas de sus obras;<sup>1</sup> una forma, quizá, de regresar al origen de mi que-rencia italiana.

## UN LECTOR ENCADENADO

El traductor es un lector encadenado. Y lo pude comprobar cuando en el año 2011 surgió el proyecto de traducir la primera novela publicada por Argullol en 1981: *Lampedusa. Una histo-*

*ria mediterránea* (Argullol, 1981-2008). Tal proyecto comportó iniciar un proceso incesante de lectura de sus libros pero, sobre todo, de relecturas. Porque, como recordaba Juan Malpartida en conversación con Rafael Argullol, la verdadera lectura es la que se relee (Malpartida, 2018). Y en este estudio recojo las reflexiones derivadas de una relectura que no cesa, porque afrontar la traducción de una sola palabra del cosmos argulloliano implica zambullirse en el magma de una escritura denominada transversal. Una transversalidad que desciende sinuosa el talud de la memoria, que se desplaza inmóvil y captura libre, pero que puede encerrar un peligro para el lector/traductor: contraer el síndrome de Pedro Camacho.

*Sima sin fondo, posesión/desposesión, poder, deseo, amante, pasión, instante, exánime, remolino, mirador, visión, infinito, héroe, asalto al cielo, dioses, templo, ruinas, Apolo, Dionisio, vino, embriaguez, locura, enfermedad, dolor, duelo, valle, viento, mar, isla, acantilado, abismo, bruma, paisaje, crepúsculo, noche, sueño, pesadilla, alba, secreto, ausencia, espera, recuerdo, olvido, memoria, descender, infierno, mal, paraíso, belleza, sensación, conocimiento, razón, enigmática, sabiduría, ilusión, maldita, perfección, melancolía, guerra, cárcel, muerte, espectro, buque, tren, coche, conversación, amigo, jovial, pescador, huésped, hotel, nómada, aventura, viaje, subterráneo, caverna, territorio, Europa, África, Mediterráneo, mito, Grecia, teatro, tragedia, máscara, danza, música, alma.*

Noventa y tres palabras que nacen en *Lampedusa* y forman una crisálida narrativa en la que se irán gestando diferentes transformaciones discursivas e interdiscursivas. Esta novela se puede considerar, pues, un *avant-texte*, un pre-texto, un texto *in statu nascendi*, según la denominación de la genética textual. Como consecuencia, recorrer *Lampedusa* palabra a palabra es un ejercicio necesario para adentrarse en la producción del escritor barcelonés. El recolector de palabras camina cauto por este corpus de referencia y se focaliza en dos tiempos: la huella de *Lampedusa* como pasado textual y el faro de *Lampedusa* como memoria futura.

## LA DANZA DE LAS PALABRAS

Si entrelazáramos, en un juego combinatorio y virtual, estas palabras lampedusianas con el índice del ensayo *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo* (Argullol, 1982-2008a), podríamos generar algunos títulos y motivos, como si fuéramos

augures de lo que ya está escrito: *La atracción del abismo* (ensayo, 1983), *Duelo en el Valle de la Muerte* (poesía, 1986), *El asalto del cielo* (novela, 1986), *Desciende, río invisible* (novela, 1989), *La razón del mal* (novela, 1993), *Cazador de instantes* (escritura transversal, 1996), *Transeuropa* (novela, 1998), *Aventura. Una filosofía nómada* (ensayo, 2000-2008b), *Davalú o el dolor* (novela, 2001), *Enciclopedia del crepúsculo* (textos periodísticos /escritura transversal, 2005), *Visión desde el fondo del mar* (2010), *Maldita perfección* (ensayo, 2013), *Mi Gaudí espectral* (narración, 2015), *El enigma de Lea* (cuento mítico para una ópera, 2019).

¿De dónde procede esta sólida y perdurable arquitectura?, ¿quizá de la confianza absoluta del autor en la potencia cognoscitiva de la palabra?, ¿quizá de la raíz etimológica de la palabra GRAFO?, ¿-γράφος, de la raíz de γράφειν: dibujar, esculpir, grabar? En las páginas caligrafiadas, la palabra se dibuja, se esculpe y graba recobrando, a través de la voz, la materialidad de la palabra viva: una voz en acto, en actuación, que vibra y se expande por el cuerpo, transformado en movimiento y gesto (Zumthor, 1983). Por esta razón la escritura de Argullol es polifónica y la palabra es siempre de cuño poético, porque en la poesía cada uno de los recursos lingüísticos se revalúa: cada recurso se puede llevar a su máxima potencia (Jakobson 1970). La palabra se convierte, pues, en un muelle elástico, en un resorte capaz de almacenar energía y desprenderse de ella sin que la tensión o los vectores contrapuestos le provoquen una deformación permanente. Y los famosos vasos comunicantes irán distribuyendo el flujo de la escritura hacia las diferentes secciones de las librerías: ensayo, poesía, novela, narrativa, libros de viajes y crónicas de viajeros, filosofía, (auto) biografías y diarios, libros de arte, cine/teatro/música.

#### ESCRITURA METAMÓRFICA Y POLIFÓNICA

Tras el caos vivido durante las lecturas encadenadas, los materiales se sedimentan, según ritmos y densidades diferentes. A la luz de la experiencia traductora y siguiendo el enfoque teórico de Cesare Segre de raíz bachtiana (Segre, 1984, 103-104), empezaré a sacar alguna conclusión provisional sobre la prosa narrativa de Rafael Argullol, en el contexto de las obras publicadas hasta el momento. Mi hipótesis es que su prosa nace como una escritura metamórfica que se manifiesta en un discurso polifónico y que aún y conjuga rasgos enunciativos propios tanto de la poesía como de la novela. El enunciador que genera tal escritura es un 'yo poético polifónico' y que, por lo tanto, asume una máscara

teatral previa al momento de la enunciación. Este artificio enunciativo le permite al enunciador ensanchar la esfera de la propia subjetividad. Y le consiente, además, dialogar con las voces que habitan su biosfera discursiva.

Si se retoma la archicitada fórmula de “Literatura: Experiencia + experimento”, publicada en *Breviario de la aurora* (Argullol, 2005, p. 73), y se conjuga con el cuadro teórico diseñado por Segre, se pueda jugar con las diferentes piezas del tablero textual creado por Argullol. Una vez elegida la máscara teatral, el jugador/enunciador tiene varias opciones. Si se acota el campo de las tipologías textuales a poesía y novela, para Segre se contraponen y distinguen según los siguientes cocientes:

a) Novela: alto cociente de polifonía, intertextualidad de tipo diegética, interdiscursividad que explora todo el sistema lingüístico.

b) Poesía: tiende a una cierta monovocalidad (la máscara del *otro* se ha asumido previamente), intertextualidad metafórica y verbal, interdiscursividad con el sistema de la lengua literaria (Segre, 1984, 115).

Por ejemplo, en *Lampedusa* (Argullol, 1981-2008) la máscara del yo adoptada por el enunciador escoge y combina elementos propios de la enunciación de la novela y de la poesía: una polifonía bastante alta (texto novelístico) combinada con una intertextualidad metafórica/verbal y una interdiscursividad propia del sistema de la lengua literaria del Romanticismo (texto poético). Pero hay algo más: el enunciador amplía el campo interdiscursivo al sistema de la pintura, de la música, de la danza, de la arqueología. En esta primera novela, Argullol anticipa ya, en mi opinión, un rasgo distintivo de su prosa narrativa: el diálogo constante con discursos provenientes de campos artísticos de distinta naturaleza. Como consecuencia su escritura es, en realidad, una traducción intersemiótica, una trasducción, una transformación. Una metamorfosis polifónica.

## TRANSFORMACIÓN POLISENSORIAL, POLIFÓNICA Y POLISÉMICA

Para Octavio Paz la traducción comporta una transformación del texto original a través de operaciones metonímicas y metafóricas (Paz, 1971). Un acto transformativo que, en mi opinión, pone en conexión profunda la teoría de la percepción polisensorial, el conocido enfoque basado en la ‘acción encarnada’ (Lakoff, Johnson, 1999) con el pensamiento sensible argulloliano. La traducción es

siempre una traducción inter-sensible, polisensorial, polifónica y polisémica: “Vivimos en las transducciones” (Fabbri, 2000, p. 4).

Esta operación sutil, Argullol la realiza en su “ejercicio sistemático de búsqueda de interlocutores” (Argullol 2008, p. 10) o de cómplices: ‘una máscara del yo’ como enunciador establece una conversación con otros enunciadores discursivos, se sitúan los interlocutores en una escena X y emprenden juntos un viaje hacia el origen, hacia la memoria del mito. Es necesario subrayar un aspecto muy interesante en el enfoque literario de Argullol: transformando en interlocutores a los autores, los textos se actualizan como discursos y, por lo tanto, su operación literaria es una operación interdiscursiva; porque conviene recordar que nunca traducimos textos, sino discursos, actualizados *hic et nunc*, en un aquí y en un ahora. En esta actualización interdiscursiva, Argullol da otro salto importante: el *otro*, sea Goethe, Jesús, un niño o una fuga musical, nunca viene tratado como cita textual. En ese viaje hacia el origen dialoga *hic et nunc* con músicos, pintores, médicos, psiquiatras, arqueólogos, pescadores, periodistas, políticos, escultores, niños, ancianos, arquitectos, bailarinas.

Durante ese largo viaje narrativo un dios centinela está rodando la *Gran Fuga* de Beethoven, mientras dos amigos médicos descienden hacia el sur para encontrar a la muerte. Esa misma muerte se metamorfosea en Irene, una muerte enamorada que huye y le regala una vida de espera a Leonardo, el cual desciende a los infiernos de Moscú a través del embudo de Dante desde la sima dulce de su isla, iluminada por el arquitecto de la luz, espectro que perdió sus pupilas durante el sueño de una nochevieja de otoño en una ciudad sin alma...

Infinitas combinaciones para transformar una grieta en esperanza de libertad. Las transformaciones interdiscursivas son coherentes con un proyecto literario que no solo tiene como objetivo hacer inteligible lo contemporáneo. El enigma siempre permanece como pieza de luz en el tablero de las partidas futuras.

#### EL MIRADOR DE LA MÁSCARA

Solo una pincelada sobre el punto de vista en la prosa narrativa de Argullol: la ‘máscara del yo’ cuenta desde el futuro una historia sobre uno de los pasados posibles. Y uno de los pasados posibles del futuro coincide con nuestro presente. Por este motivo una novela como *La razón del mal* (1993-2015) es una distopía peculiar que transforma el punto de vista de Piranesi. En los pai-

sajes arqueológicos del italiano la materia del pasado se metamorfosea y se conforma como idea de futuro (Argullol, 1990, 27-40).

¿Escribió también Ovidio desde el futuro su *narración de narraciones*? Quizá por eso es nuestro contemporáneo. *Vivam*.

Alma Mater Studiorum-Università di Bologna ‘Campus di Forlì’

El “yo” adoptado por las dos autoras es una máscara enunciativa que recupera la experiencia de traducción en tándem bilingüe (modalidad experta L1 + L2) de algunas obras de Rafael Argullol. El presente trabajo es fruto de una constante colaboración científica entre las autoras y forma parte de los proyectos de investigación “*Lampedusa. Una historia mediterránea* di Rafael Argullol: le ragioni di una lettura tradotta” (2012) y “Dalla scrittura trasversale di Rafael Argullol alla traduzione trasversale” (2014-2018), financiado por el Alma Mater Studiorum - Università di Bologna - Campus di Forlì. Por razones de reconocimiento académico, se precisa que M<sup>a</sup> Isabel Fernández García ha escrito todos los apartados.

#### NOTAS

<sup>1</sup> *La ragione del male (La razón del mal*, LINDAU, 2018): traducción al italiano de María Isabel Fernández García e Ivonne Grimaldi. 2) Traducción al italiano del texto *L'enigma di Lea* (ópera lírica) realizada por María Isabel Fernández García e Ivonne Grimaldi. Texto de Rafael Argullol, música de Benet Casablancas i Domingo. Gran Teatre del Liceu de Barcelona. [Proyecto 2016-2017]. Estreno mundial de la ópera el 9 de febrero de 2019. 3) *Cazador de instantes. Cuaderno de travesía (1990-1995)* (Argullol, 2007a): Traducción en equipo al italiano realizada por los estudiantes del curso de Literatura española II del grado en “Mediazione linguistica interculturale” (DIT, Università di Bologna, Campus di Forlì). Proyecto de realización de una ficción sonora en italiano y español, en el ámbito del proyecto cultural FORLÌ FM: Eco del Mondo. Atti Tradotti Trasmessi. Docente coordinadora del proyecto de traducción: María Isabel Fernández García. Revisión de la traducción: Ivonne Grimaldi. 4) Tesis en Traducción (Corso di Laurea in Mediazione Linguistica Interculturale, Dipartimento di Interpretazione e Traduzione-DIT,

Università di Bologna - Campus di Forlì). Bienio: 2016-2017. Título: *Traduzione dell'aforisma: una proposta di traduzione di Breviario de la aurora di Rafael Argullol*. Candidata: Federica Mordini; directora: María Isabel Fernández García. 5) Tesis en Traducción (Dipartimento di Interpretazione e Traduzione-DIT, Università di Bologna - Campus di Forlì). Bienio: 2011-2012. Título: *Traduzione in italiano del romanzo Lampedusa. Una historia mediterránea di Rafael Argullol. Scrittura trasversale, interdiscorsività e strategie traduttive*. Candidata: Giulia Pasini; directora: María Isabel Fernández García; codirector: Rafael Lozano Miralles. Traducción publicada por Lantana (Argullol, 2012). Revisión de la traducción: Ivonne Grimaldi y María Isabel Fernández García. Postfacio: “Ragioni di una lettura tradotta” (María Isabel Fernández García con Ivonne Grimaldi), (Argullol, 2012: 121-125). 6) Laboratorio de traducción poética *I canti del Naumon*, dirigido por RAM con los estudiantes del DIT (Università di Bologna - Campus di Forlì). En el ámbito de la programación científico-cultural Teatro: Vortice di Libertà, ideada y organizada por el Centro di Studi Teatrali (abril 2012).

## BIBLIOGRAFÍA

- Argullol, Rafael. *Lampedusa. Una historia mediterránea* (1a ed.). Montesinos, Barcelona, 1981; Acantilado, Barcelona, (2008).
- Argullol, Rafael. *El asalto del cielo*. Barcelona, Plaza & Janes, Barcelona, 1986.
- Argullol, Rafael. “La pérdida del centro: Piranesi y Baudelaire”, en *Revista de Occidente* nº 115, Diciembre, 1990, pp. 27-40.
- Argullol, Rafael. *La razón del mal*. Destino, Barcelona, 1993. (1a ed.); Acantilado, Barcelona, 2015.
- Argullol, Rafael). *La atracción del abismo: Un itinerario por el paisaje romántico*. Acantilado, Barcelona, 2006.
- Argullol, Rafael. *El cazador de instantes. Cuadernos de travesía (1990 – 1995)*, Acantilado, Barcelona, 2007.
- Argullol, Rafael. *El Héroe y el Único: El espíritu trágico del Romanticismo*, Acantilado, Barcelona, 2008<sup>a</sup>.
- Argullol, Rafael. *Aventura: Una filosofía nómada*, Acantilado. Barcelona, 2008b.
- Argullol, Rafael. *Visión desde el fondo del mar*, Acantilado, Barcelona, 2010b.
- Argullol, Rafael. *Lampedusa: Una storia mediterranea* (trad. Giulia Pasini), Lantana, Roma, 2012.
- Argullol, Rafael. *Maldita perfección: Escritos sobre el sacrificio y la celebración de la belleza*, Acantilado, Barcelona, 2013.
- Argullol, Rafael. *Mi Gaudí espectral. Una narración*. Argullol, Acantilado, Barcelona, 2019.
- Argullol, Rafael. *El enigma de Lea. Cuento mítico para una ópera*. Acantilado, Barcelona, 2019.
- Fabbri, Paolo. “Due parole sul trasporre. Entrevista a cura di Nicola Dusi”, in *Versus. Quaderni di studi semiotici*, numero 85-86-87
- (monográfico: “Sulla traduzione intersemiotica”, a cura di N. Dusi e S. Nergaard), 2000.
- Jakobson, Roman “On the verbal art of William Blake and other poet-painters”, *Linguistic Inquiry*, I, 1, pp. 3-23, 1970.
- Lakoff, George Johnson, Mark. *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York, 1999.
- Malpartida, Juan. *Rafael Argullol, Narración y Memoria I*. Video de Youtube, 44:17. Publicado el 18 de marzo de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=Bjs4TpPg9Rw>
- Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets, Barcelona, 1971.
- Piglia, Ricardo. *Formas breves*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- Segre, Cesare. *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi, Torino, 1984.
- Zumthor, Paul. *Introduction à la poésie orale*, Seuil, Paris, 1983.

Por Tamara Djermanovic

# LITERATURA autobiográfica de Rafael Argullol

Sobre la escritura autobiográfica de Rafael Argullol puedo hablar en dos términos: como lectora de sus textos siendo yo su estudiante en cursos de doctorado en dos universidades barcelonesas, y luego, como su compañera de viajes y vivencias a lo largo de algo más de diez años. También debería de incluir un tercer periodo, que va desde el 2013 hasta la actualidad, donde sin compartir ya los viajes ni la vida, una profunda amistad y complicidad que nos unen hacen que la relación con todo lo que escriba tenga para mí una perspectiva algo distinta que para cualquier otro lector.

Citaría los libros *Visión desde el fondo del mar* (Acantilado, 2010), *Davalú o del dolor* (2001), *Una educación sensorial* (FCE, 2002) y *Poema* (Acantilado, 2017) como sus textos directamente autobiográficos. A estos se añadirían *Cazador de instantes* (1996), *Puente de fuego* (2004), *Breviario de la aurora* (2006), *Pasión del Dios que quiso ser hombre* (2014) y *Mi Gaudí espectral* (2015) como libros de reflexiones íntimas del escritor, donde su filosofía de vida se fusiona con su poética y su estética, que en muchos momentos parten de sus experiencias vitales.

En este artículo me centraré en el primer bloque de libros, y sobre todo en *Visión desde el fondo del mar*, su obra magna desde el punto de vista objetivo y subjetivo, un ejemplo óptimo de lo que se entiende como el género de la autoficción literaria; un libro de mil doscientas páginas de cuya preparación, gestación y escritura fui testigo directo.

En *Visión desde el fondo del mar*, cuyo primer título ideado era *Autorretrato desde el fondo del mar*, la escritura de Rafael Argullol es como el agua cristalina del mar que uno –aquí el escri-

tor mismo— ve si mira desde el fondo marino hacia la superficie, cuando atraviesan los rayos del sol; sus palabras en este texto, de total sinceridad literaria y personal, se parecen a estos rayos luminosos que atraviesan la existencia humana. «La palabra *visión* incluye una amplia gama de lugares visitados y experiencias vividas, pero el título sugiere que los ojos que miran están en el fondo del mar. Esto crea una compleja red de enlaces entre el núcleo profundo del “yo” que narra, y los comentarios, discusiones y muchas formas del “yo” que el autor utiliza para entretejer una sección transversal y temporal de su vida, del mismo modo que el texto entra en relación con el mundo de hoy al que se dirige, y con los mundos distantes en el tiempo y en el espacio», afirma Zorica Becanovic Nikolic en su texto sobre el aspecto autobiográfico de esta obra de Argullol.<sup>1</sup>

El imperativo de autoconocerse que inspira el texto invita a esta travesía arriesgada a cada ser humano para que se adentre en su lectura; entre el jardín de la melancolía y el jardín de la jovialidad,<sup>2</sup> entre nuestra fragilidad y nuestra capacidad de grandeza, entre los sueños y la realidad, entre el destino y el azar, se construye la vida.

No sé si la escritura de Rafael Argullol me ha ayudado a penetrar más en su compleja personalidad o ha sido al revés: que conocerle de cerca ha iluminado con toda la profundidad sus libros. Es difícil saberlo. Pero emprendo con ilusión la labor de acercar al lector con qué coherencia le vi reflexionar y escribir sus libros, y, sobre todo, vivir lo que como escritor y pensador ha compartido con sus lectores.

## I. AÑOS DE FORMACIÓN

La formación intelectual de Rafael Argullol fue muy heterodoxa, según él siempre ha afirmado. A los dieciséis años quería ser cirujano y empezó a estudiar medicina; luego se superpuso su deseo de ser viajero, que, según él mismo entendió, era incompatible con la profesión del cirujano. Abandonó la facultad de medicina y estudió economía y ciencias de la información —«No porque tuviera un talante renacentista y universal, sino porque no sabía qué hacer», le escuché decir más de una vez—.

Aunque no acabó medicina ni se realizó como cirujano en el quirófano, Rafael sí que ha seguido la práctica de ir penetrando debajo de la piel de las palabras: «Ir urgando en la piel de las palabras como una manera de ir autoconociéndose», es una de las afirmaciones con las que describe su metodología literaria: par-

tiendo de la esencia microcósmica de los vocablos, ir elevándose a la dimensión macrocósmica e universal, y compartirla con el lector. ¿Cuándo empieza a escribir? A esta pregunta Rafael me contesta rotundamente: «Desde que tengo conciencia he escrito. He escrito desde siempre». Y cuenta la anécdota de que su madre le pilló un cuadernito, cuando tenía nueve o diez años, en el que había escrito sobre la bomba atómica.

Su contacto con la universidad, según él mismo me ha relatado, fue más bien por azar; conocer en 1978, en Barcelona, al profesor José María Valverde, que entonces había regresado de Canadá, y contarle que en su año en Roma había empezado a escribir un libro «sobre Leopardi, Hölderlin y Keats» fue decisivo a este respecto. «El célebre intelectual [...] rápidamente advirtió el brío y vigor intelectual de Argullol y le planteó la posibilidad de que aquel ejercicio monumental de ensayo se convirtiese en tesis doctoral. A su vez, propuso a Argullol que le ayudase a impartir alguna de sus diversas clases en la Universidad de Barcelona».<sup>3</sup>

Rafael nunca ha intentado disimular que inició la carrera académica por esta circunstancia del destino y no por haber tenido esta ambición una vez acabados los estudios de Economía y Ciencias de información. No es de extrañar que confiese: «No me consideraba profesor sino que hacía de profesor»<sup>4</sup> y añada «Fue una profesión que he desarrollado con mucha pasión pero que en realidad me vino adherida».<sup>5</sup>

En relación al tema de este texto, es esencial destacar que el escritor mismo siempre ha insistido en la experiencia de la vida como la fuente primera de su *bildung* personal e intelectual. Entre muchas anécdotas que recuerda como cruciales antes de llegar a la edad adulta –él comprende que ésta se inicia cuando empieza la universidad– es importante detenerse en lo que inspira su libro *Una educación sensorial. Historia personal del desnudo femenino a través de la historia de la pintura*. El subtítulo revela a qué se refiere el autor cuando afirma «Tuve la suerte de educarme eróticamente con la *Venus del espejo* de Velázquez», «la historia que juega la revista *Playboy*, en mi caso la jugaba la *Historia del Arte* de José Pijoan».<sup>6</sup> Rafael explica cómo después de sus primeros escritores preferidos, como Julio Verne y Emilio Salgari, el universo de la biblioteca del abuelo materno fue una especie del espacio sagrado al que accedía para descubrir un mundo que le intentaban ocultar, lleno de maravillas, como la belleza del cuerpo femenino.

En la biblioteca del abuelo, un militar ilustrado que murió antes de que Rafael naciera, tres volúmenes de la *Historia del Arte*

de Pijoan, con las pinturas del desnudo femenino que contenía, jugaron un papel decisivo para la educación de su sensibilidad, como él mismo confiesa en la nota preliminar:

Pronto me vi a mí mismo, sentado en un sillón de lo que había sido el despacho de mi abuelo, consultando unos libros que necesitaba para la asignatura de la escuela, pero inmensamente más interesado en examinar las anatomías prohibidas de ciertos cuadros. [...] Sin hermanas o amigas de hermanas, sin padres libertinos, sin cuerpos de papel y con películas siempre gravemente peligrosas para los menores de dieciocho años, la historia del arte fue mi escuela erótica y el sabio J. P., involuntariamente, mi maestro de ceremonias.<sup>7</sup>

En *Una educación sensorial*, galardonado con el Premio de Ensayo Fondo de Cultura Económica en el año 2002, el lector recorre, de la mano de Rafael Argullol, escenarios de la historia de la pintura protagonizados por el desnudo femenino. Este libro es un ejemplo extraordinario para ver cómo la memoria y la biografía entretienen la escritura del autor.

«La narración implica, a la par, una reflexión sobre el erotismo y una auténtica historia del desnudo en la pintura, construida siempre, eso sí, desde la experiencia subjetiva» introduce el autor y continúa: «Al pasar las páginas de la Historia del Arte de piel verde ya no sentía, naturalmente, la punzante emoción de la primera travesía pero, como contrapartida, sí sentía la ternura todavía vigorosa de su eco. Figura tras figura se había tejido el ropaje de sensaciones que, en gran parte, me había envuelto en mi existencia adulta: y cuando los cuerpos dejaron de ser pinturas y fueron palpitanes y palpables, continuaron siendo, en buena medida, pinturas. Los desnudos de J. P. habían educado los desnudos de mi vida».<sup>8</sup>

Así se forjaron sus afinidades estéticas y hasta eróticas; las estampas de los desnudos femeninos contempladas y veneradas de *La Historia del Arte* de Pijoan le sirvieron, cuatro décadas más tarde, como inspiración para redactar una historia de pintura personal, protagonizada por *Venus* de Giorgione, *Odalisca* de Ingres, *Olimpia* de Manet, *Danae* de Jan Gossaert, entre otras.

Respecto al proceso de la escritura, en la segunda edición de *Una educación sensorial*, años más tarde, el autor señala lo que significó para él la escritura de este libro: «Junto con la libertad recuerdo, asimismo, un acentuado sentimiento de bienestar que, antes, no había percibido al escribir otros libros. Ahora tengo cla-

ro que esta percepción de goce y de gozo que me acompañaba mientras crecía el texto era el fruto de la importancia capital del asunto tratado: que la belleza femenina ocupa el centro del mundo siempre lo había sabido, pero, con *Una educación sensorial*, disfrutaba del placer que significaba contármelo a mí mismo y contarlo a los lectores».<sup>9</sup>

Se trata de una confesión estética e incluso más íntima que sus escritos novelescos de inspiración autobiográfica como: *Lampedusa*, 1981, inspirada en una estancia en Sicilia durante 1978;<sup>10</sup> *El asalto del cielo*, 1986, que se centra en un viaje a Guatemala en 1981; *Desciende, río invisible*, 1989, inspirado en un paisaje de Cabo de Gata al que Rafael había viajado muchas veces; *Transeuropa*, 1998, que escribe después de su primer viaje a Rusia, etcétera.

Hay un tercer momento vital que, desde mi parecer, representa un punto de inflexión en la obra de Rafael Argullol: su primera enfermedad grave y posterior operación de espalda, en 1996. *Davalú o el dolor* (2001) es una elaboración literaria de las grabaciones de audio (ya que no podía escribir, por la mano inhabilitada) que el escritor realizó la noche de la víspera de la intervención quirúrgica, el 6 de diciembre de 1996. El libro se centra en la experiencia de un ataque del dolor de espalda, que supuso el regreso precipitado desde un viaje a Cuba en una camilla instalada en la parte trasera de avión, y una operación inmediata con el temor de sus posibles consecuencias irreversibles además del largo periodo de progresivo regreso a la vida normal.

Justo en este período trabé amistad con Rafael y supe, de primera mano, cómo fue el proceso de convertir la experiencia de la enfermedad en un texto literario. Aunque le conocí en el año académico 1992-1993, cuando asistí al primero de sus cursos que hice aún en la Universidad de Barcelona, no fue hasta que me trasladé a hacer el doctorado en Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra (1995-1996) que empecé cierta relación personal con él, en el sentido de tomar algún café de vez en cuando para hablar de mi futura tesis, de la guerra de Yugoslavia, mi país natal, y más bien poco de él y su vida. Justo en mi primer año de la beca de formación del personal investigador de la Generalitat que obtuve avalada por Rafael Argullol a partir de enero de 1996, él tuvo este problema con la espalda y, al volver de un largo período de convalecencia, se mostró por primera vez abierto para hablar de sus problemas personales. A parte de operarse, se enfrentó a la fragilidad del propio cuerpo. Me acuerdo que además decía que

es entonces cuando se dio cuenta que no existen muchos testimonios literarios o filosóficos acerca de la experiencia del dolor, y ni siquiera de la enfermedad.

Para él, escribir *Davalú* y relatar la experiencia del dolor – *Davalú* es un monstruo intruso que se instala en su cuerpo y a quien se intenta abatir con el bisturí del cirujano– significaba una catarsis, para poder pasar página y continuar con la normalidad de la vida.<sup>11</sup> Por suerte, la operación le fue bien pero siempre ha dicho que lo que le pasó entonces fue la primera señal de que la edad le está pasando la factura. Tenía sólo cuarenta y siete años.

*Tengo la sensación de estar en un pozo sin fondo, del que no veo el final: un pozo que me permite ver aspectos terribles, oscuros, difíciles de distinguir en la propia vida. Hay, es evidente, una lucidez deslumbrante, siniestra, sórdida en el dolor. Nos damos cuenta de cosas que no percibimos habitualmente. Y, sobre todo, el dolor tiene, en medio de los vicios, la virtud increíble de hacer sentir, con una agudez extraordinaria, el cuerpo.*<sup>12</sup>

Rafael tuvo una relación aún más conflictiva con el propio cuerpo en enero de 2000, cuando un leve infarto de miocardio se le declaró de manera totalmente inesperada. En ese momento nuestra relación de amistad era profunda, y se profundizó aún más justo en el período de esta segunda larga convalecencia.

Aunque estos episodios de enfermedades que irrumpieron tan drásticamente en su vida fueron recogidos literariamente en su obra, Rafael siempre ha transmitido que considera que cualquier experiencia vital fuerte necesita tiempo para poder ser elaborada por la literatura. Este principio creativo defendía en su poética, pero también a un nivel universal. Concebir la escritura –y en general cualquier buen trabajo intelectual– como un ejercicio que une la experiencia con el experimento es algo que le he escuchado repetir de modo literal muchas veces.

## II. DEL PREMIO NADAL, A CUADERNOS DE TRAVESÍA Y VISIÓN DESDE EL FONDO DEL MAR

El Premio Nadal para *La razón del mal* (1993) coincidió con el momento en el que conocí al escritor, para mí, entonces, profesor de una asignatura titulada Arte y Tragedia ofrecida como optativa en un curso de doctorado en la facultad de Filología de la Universidad de Barcelona.

Así me di cuenta, que este profesor enormemente inspirador y sabio, es además un escritor y pensador conocido en Espa-

ña, un país al que yo había llegado algo más de un año antes. En enero de 1993, cuando se falló el Premio Nadal, su cara sonreía en las páginas diversas de todos los diarios españoles.

En el mismo período había salido otro libro que Argullol escribió a cuatro manos, en forma de diálogo con Eugenio Trías: *El cansancio de Occidente* (Destino, 1993). Aquí los dos filósofos y amigos ofrecen un análisis crítico de la sociedad europea occidental de aquellos años. Y aunque tanto *La razón del mal* como *El cansancio de Occidente* expresan, de modo novelesco o filosófico, una radiografía de la sociedad cuyo contexto inquietaba a la vez que inspiraba al escritor, no consideraría estos libros como directamente autobiográficos. «Creo que el auténtico protagonista del libro es el espíritu de la ciudad, una ciudad innominada que podría ser Barcelona y a la que defino en algún momento en términos fisiológicos, hablando de sus calles como arterias» expresó Argullol al recibir el premio por *La razón del mal*.<sup>13</sup>

Considero que la obra que empieza a escribir, o más bien publicar a partir de entonces, empezando por *El cazador de instantes. Cuaderno de travesía 1990-1995*, adquiere una dimensión más autobiográfica que sus textos anteriores. Justamente este libro de «aforismos» –una calificación con la que Argullol nunca se ha identificado de todo–, que sigue con *El puente de fuego. Cuaderno de travesía, 1996-2002*, representa una continuidad literaria que no cesará hasta el momento actual. Es donde se situarían sobre todo los libros que el autor califica de «escritura transversal». <sup>14</sup>

Por un lado, están los textos fechados concretamente de un modo u otro; por otro, los ensayos donde Argullol se concentra en uno o más temas relevantes para su formación vital e intelectual, para construir una narración alrededor. Aparte de dos cuadernos de travesía citados, que abordan doce años de vida del escritor, aquí se incluirían: *Enciclopedia del crepúsculo* (Acantilado, 2005), una selección de ensayos elaborada para representar su autobiografía intelectual,<sup>15</sup> *Breviario de la aurora* (Acantilado, 2006), definiciones lapidarias acerca de ideas y sentimientos, y finalmente *Visión desde el fondo del mar* (Acantilado, 2010), el libro que culmina su escritura transversal de índole autobiográfico.

Antes de sumergirse en el universo de este libro de libros que es *Visión*, desearía señalar cómo el escritor va aproximándose a su gran texto, como también hacer alguna observación acerca de lo que precede y lo que sucede este experimento literario, ya que presencié en directo a lo largo del tiempo el esfuerzo mental

y físico que supuso, aparte de la madurez literaria y vital que aquí alcanza, según sus propias palabras. Y como no, del talento que justo este texto revela como el talento de un genio literario.

Si Rafael tuviera que escoger otra voz que la suya interior que anunció el comienzo de esta travesía, no sería del profetismo divino («Dios-espectador ausente»), sino el de «la sirena de un barco en medio de la noche»; «la voz grave que viene del mar»: «Siento que recibo un aviso sobre mi vida. Vas bien, vas mal, adelante, rectificas. Intento seguir el consejo porque la sirena de un barco en medio de la noche siempre tiene razón».<sup>16</sup>

Rafael nunca ha escrito lo que llamaríamos un diario personal. Cuando viaja escribe anotaciones en pequeños cuadernos (algo que en realidad siempre lleva en su bolsillo), que más tarde le sirven para refrescar la memoria a la hora de escribir libros.

«He llenado cuadernos de todo tipo con notas fragmentarias y crípticas para los demás y a menudo para mí mismo [...]. La pereza y aun en mayor medida la convicción de que un viajero debe de retener con la mirada y la memoria más que con el papel me han mantenido alejado de la tentación de escribir un diario regular».<sup>17</sup>

Por otro lado, la profundidad literaria de sus ensayos, poemas, libros diversos e incluso novelas no suponen ningún hermetismo, del que Rafael siempre se ha confesado muy reacio;<sup>18</sup> su escritura es sincera. Además, creo que en su literatura se encuentran relatos claros e íntimos que Rafael no contaría en privado, o al menos no del modo que lo moldea su capacidad literaria. Tal como explica Zorica Becanovic en su artículo sobre *Visión desde el fondo del mar*: «Es como si el autor se desafiara a sí mismo para comunicar lo inefable: sabiendo que es casi imposible resumir la experiencia de una vida, todavía quiere darle forma por medios literarios. Lo hace combinando los elementos de varios géneros literarios. Predomina el diario de viaje, porque es un hombre que ha viajado mucho, muchas de sus experiencias, obviamente, están relacionadas con los viajes, encuentros, conocimientos adquiridos en países extranjeros».<sup>19</sup>

¿Cómo se han ido trasladando las experiencias de una gran cantidad de viajes realizados por el mundo entero en sus libros? En las páginas de esta revista hace años publiqué un artículo-entrevista centrado en este tema («Rafael Argullol: literatura y viaje»), que aquí me limitaré a ilustrar con un ejemplo.<sup>20</sup>

Se trata de un viaje que él recuerda con particular interés, en el sentido del «trasvase de civilizaciones»: una estancia en la

India y, sobre todo, veinte días que pasó en Benarés, donde residió para completar un libro a cuatro manos, con el *pandit* Vidya Nivas Mishra. Cuando llegó a la casa del sabio hindú, con el ánimo de ponerse a trabajar, Rafael se quedó sorprendido de que su interlocutor necesitara una semana para establecer vínculos de amistad y poder empezar a dialogar. Las fotos que sacó en este viaje con su cámara son un tesoro que Rafael me enseñó nada más regresar. En su libro de libros, éstas y otras fotografías que guardaba de todos sus viajes fueron un material de archivo muy rico a la hora de recrear diversos momentos de la experiencia del viaje, como, por ejemplo, la estancia en Benarés.<sup>21</sup>

Este viaje a la India tuvo como resultado el libro *Del Ganges al Mediterráneo. Un diálogo entre las culturas de India y Europa*; de esta experiencia el escritor rememora algunos momentos estelares otra vez en la *Visión*, como cuando en un espacio de pocos metros cuadrados vislumbra el universo entero en las escenas que presencia en Benarés:<sup>22</sup>

*Todo sucedía en no más de cincuenta metros cuadrados. Entre los altos escalones del muelle una perra esquelética amamantaba a sus cachorros. A su lado, indiferente, una niña recogía excrementos de vaca que depositaba cuidadosamente en una cesta. Una pareja de enamorados, en lo alto de la escalinata, contemplaba soñadoramente el río. Junto a ellos, un barbero enjabonaba con gran parsimonia a su cliente y a pocos pasos, medio oculto por el gran linga de piedra, un anciano de blanquísimos cabellos defecaba en cuclillas. Cerca del estanque seco y lleno de musgo, un grupo de niños observaba silenciosamente la cópula de un par de mendigos [...] Y al pie del ghat, en la pendiente que desciende hacia el río, tres cadáveres quemaban.*<sup>23</sup>

En relación al tema del viaje y la escritura, Argullol mismo confesó en la citada entrevista que «el viaje más decisivo y el más interesante que había hecho es la escritura del libro *Visión desde el fondo del mar*»:

*Considero que la propia experiencia de la escritura del libro fue un viaje. La estructura del libro, en cierto modo, está concebida como una travesía; una travesía no lineal, sino más bien en espiral. Al mismo tiempo, lo que podríamos llamar la sustancia del libro, es también un viaje. Un viaje a través de la memoria en doble dirección: por un lado desde el presente al pasado, en busca de una materia prima oscura, y por otro lado, desde el pasado al presente, en la forma de lo que habitualmente llamamos recuerdos.*<sup>24</sup>

Sí, es en *Visión desde el fondo del mar* donde se declara y resume su manera de escribir, aparte de descubrir al lector su manera de vivir, y de ver y sentir el mundo. «Él ve la escritura de este libro como un viaje, una navegación en el tiempo, en dos direcciones: del presente al pasado, durante la búsqueda de lo que yace en la oscuridad del secreto, y del pasado al presente –cuando reaviva sus recuerdos–». <sup>25</sup> Cabe añadir lo que el escritor propondría como su epitafio: «Pediría uno muy corto, compuesto por sólo dos palabras «¡Viajó!». <sup>26</sup>

Así, todos los caminos referentes al tema del aspecto autobiográfico y memorístico de la obra de Rafael Argullol culminan en el volumen de mil doscientas páginas que componen la *Visión*, y la segunda parte de este artículo se propone hablar del proceso de su escritura, de su amplia temática y de algunas vivencias compartidas con el escritor que se convirtieron en el contenido del libro. El primer capítulo: «Saliva», verifica su voluntad de desarticular la pregunta «¿quién soy yo?» hasta el más mínimo detalle. De modo algo irónico, el escritor explica como en la búsqueda de su génesis mandó dos gotas de saliva a un laboratorio de Reykjavík, para *descodificar* su ADN. Este episodio también nos sitúa: Argullol cree que la existencia humana va más allá de lo biológico y las leyes científicas. Luego dirá su definición preferida respecto a qué es el ser humano: miedo más esperanza. Como también que la vida se rige –la suya y la nuestra– esencialmente por el amor, la fe y el azar.

Hablando de su estilo literario, hay que prestar atención a una minuciosa búsqueda de la expresión adecuada, que corresponde a sus afinidades vitales y estéticas y se presenta a veces como una obsesión –y otras como una maldición–, según el escritor confiesa, incluso con el título que da a uno de sus libros: *Maldita perfección*. <sup>27</sup> Con este título, Rafael Argullol además da nombre a una característica importante de su personalidad: la de ser perfeccionista. Consciente del lado negativo de este rasgo de su carácter creo que, asimismo, ha entendido siempre que sin esto no hubiera desarrollado la labor literaria que ha dejado atrás, aunque en su vida hubiera sufrido menos.

Debo de añadir acerca de su modo de trabajar lo que sí creo puedo testificar: Rafael no escribe de paso, ni en momentos de ocio o tiempo libre. La escritura es su vida, alrededor de lo que se teje todo lo demás. Creo que esto no es sólo ahora así, cuando ya es un autor reconocido, sino que fue así desde que publicó su primer libro y que, por supuesto, continuará siéndolo.

Siempre le vi escribir a mano, normalmente sentado en su cama, con las piernas dobladas y con una gran carpeta de piel, dura por dentro, depositada en sus rodillas.<sup>28</sup> En esta carpeta Rafael depositaba las hojas en blanco, unos cinco o siete folios, y empezaba a escribir, con un fino rotulador de tinta negra o azul oscuro. Así se gestaron casi dos mil folios de la *Visión*.<sup>29</sup> Concentrado y ensimismado pasaba al menos dos o tres horas sin levantarse, sin tocar el teléfono, sin hablar con nadie, sumergido en su universo literario. Con el tiempo, comprendí y respeté su necesidad de aislarse de todo mientras escribía.

Rafael escribe fluido, sin tachar siquiera. Cambiar una palabra por otra o eliminar una frase subrayada es lo máximo que le vi realizar una vez acabado el texto y en el proceso de su corrección. Como escribe a mano sus textos, luego alguien de confianza, al que el escritor contrata, pasa sus textos al ordenador. Antes de entregar partes del manuscrito para su transcripción, el escritor realiza una fotocopia de los folios que va a entregar, para asegurarse que nada se pueda perder.

La transcripción del texto de *Visión sobre el fondo del mar* la ejerció un doctorando y becario en la facultad de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra (UPF), Camilo Hoyos. En un artículo que publicó posteriormente, Camilo explica muchos detalles relevantes también para el tema de este artículo, como por ejemplo: «La escritura a mano no debe ser entendida únicamente como la constante develación de la obra literaria, sino también como una larga meditación en torno a lo que se escribe. Esto, como es de esperar, condiciona la relación que se establece con el texto y con el proceso mismo de escritura, y se demuestra en las distintas caligrafías que dos mil páginas de escritura contienen».<sup>30</sup>

### III. VISIÓN DESDE EL FONDO DE MAR

*Sigue el rumbo que has elegido, no aquel al que te arrastran el viento y las circunstancias, independientemente de los prejuicios o beneficios que te proporcione; haz aquello que debes hacer, con la convicción que mi canto es el testimonio de otros hombres que hicieron lo que tenían que hacer y el anuncio de los hombres venideros que, pese a todos los obstáculos, cumplirán con lo que creen es su deber para con los instantes que les han correspondido en la Tierra.*<sup>31</sup>

He seleccionado estas líneas, de entre más de cuarenta mil que componen *Visión desde el fondo del mar*, porque creo que reúnen lo que significa este libro para Rafael y qué fuerza, más allá del

enorme trabajo y talento que están detrás, guiaba su mano a la hora de redactarlo: cumplir con su misión. No exagero al afirmarlo; él mismo lo expresó varias veces, una vez acabado, publicado y comprendido el texto. Acerca de la dimensión autobiográfica de su libro de libros, basta con citar una frase: «Para vernos, debemos vernos desde el fondo del mar».<sup>32</sup>

Asistí al experimento literario de esta obra magna del escritor. Al periodo de la preparación para escribirlo, a los siete años que supuso la creación literaria de este texto (2003-2010), y a la relación posterior que Rafael desarrolló con el libro, una vez escrito, editado y recibido por la crítica y los lectores.

Sin duda, *Visión* es el libro considerado como la culminación de toda su obra, en primer lugar por el escritor mismo. «Finalmente he sentido que he alcanzado la máxima soltura al escribir», le escuché decir más de una vez, hablando de cómo *sentía* la propia escritura, al redactar a mano a lo largo de casi siete años los dos mil folios que comprende el manuscrito original. Creo que, en realidad, quería comunicar que finalmente sentía un dominio absoluto sobre el lenguaje y las palabras, como también el equilibrio óptimo que las palabras escritas expresan respecto al contenido y la forma de estas páginas.

En su voluntad de lo que podríamos denominar «la escritura total», lo autobiográfico y lo memorístico representan la base de todo. A la vez, es su libro más difícil de clasificar en el tema del género literario; su transversalidad indiscutible corresponde a lo que actualmente se denomina autoficción literaria: «La palabra ficción proviene del verbo latino *finco* (inf. *fingerere*), crear una forma; así, la ficción, como resultado de esta creación, en la creatividad literaria e incluso en los escritos autobiográficos, no puede separarse de la actividad imaginativa del autor. Así como las novelas y los dramas históricos son variaciones imaginativas basadas en hechos reales tomados de textos historiográficos, la escritura autobiográfica es, en la mayoría de los casos, una variación imaginativa, una autoficción, y cuanto más se experimenta con la forma, tanto más son importantes los elementos ficticios».<sup>34</sup>

La idea del libro nació el día de la muerte de su padre, el 25 de marzo de 1999. Las manos que Rafael *reconoce* en el cuerpo sin vida de su padre, ya que son iguales que sus propias manos, le piden continuidad; así se le presenta el concepto de una obra nueva, diferente.

Pero fue en el transcurso del viaje que compartimos, en agosto de 2004, en el tren transiberiano desde Pekín a Moscú, que esta idea se articuló de manera más clara, aunque el plan inicial cambió

múltiples veces. Sin embargo, una cosa no cambiaba nunca respecto a este proyecto: su voluntad, conciencia y preparación para escribir algo diferente, grande, como si fuera aquello para lo que había realizado todos sus esfuerzos anteriores como escritor. Además, lo articulaba así, sobre todo cuando ya había avanzado con la escritura y se sentía satisfecho del resultado. Pero el círculo se cumplió sólo cuando una vez completado el texto, la portada del barco sumergido debajo del agua apareció en las librerías,<sup>35</sup> cuando fue aplaudido con euforia por la crítica y los lectores casi de modo unánime y cuando ya las primeras impresiones lo elevaban al estatus de un consuelo literario que recorre el complejo siglo xx y sus escenarios, a la vez que habla de la vida, y la celebración de esta vida nuestra, con todas sus contradicciones, que *Visión* asimismo ampliamente recoge. «Confrontado con su modelo bíblico, el texto de Argullol podría quedar registrado como libro sapiencial» (Eugenio Trías); «Para esta composición, ya considerada canónica por los expertos, el autor fija su ancla en una versión de Europa» (Josep Maria Cortés); «Un libro de llegadas y presencias que brindan al hombre sensitivo ocasión para modelar una serena cantidad de pensamiento y poesía. Afortunadamente el mundo es susceptible y digno de ser escrito» (Fernando Aramburu).<sup>36</sup>

Todo ello supuso una gran alegría para Rafael, a la vez que un alivio. Él se sentía de todo satisfecho con el resultado de su enorme esfuerzo y la creatividad literaria aquí alcanzada, pero le producía temor la incertidumbre de si esta obra, una vez lanzada al mundo, iba a ser recibida y comprendida del mismo modo. Hablábamos mucho de ello, porque eran días y semanas que Rafael sentía particular inquietud al respecto, además de cierto pesimismo. Era lógico, por el enorme volumen de trabajo, temática y vida del propio escritor que están detrás de las páginas de *Visión*. Por suerte, las primeras reacciones positivas no tardaron en llegar. Y muy pronto empezaron a llover buenas palabras de todo tipo de lectores, además de agradecimientos, aplausos y, en una palabra, admiración ante una obra literaria de tal calibre. Otro de los valores que enseguida fue reconocido y destacado por la crítica y los lectores es, a parte de su excelencia literaria, que el texto comparte la riqueza de la vida de un hombre excepcional que ha sabido transponer su rica experiencia a un contexto de interés universal y hacernos partícipe.

Podíamos brindar, tal como profetiza el último párrafo de la *Visión*:

*Después de todo, algo sí he aprendido y estoy contento. Recoge-  
rás los frutos. Tendrás tu merecido. Así ha de ser. Acéptalo y basta.  
No hay más. Pero es mucho.  
Y ahora, brindemos. (p. 1212)*

#### IV. TIEMPOS

El tiempo presente y el tiempo pasado  
Acaso estén presentes en el tiempo futuro  
Y tal vez al futuro lo contenga el pasado.  
Si todo tiempo es un presente eterno  
Todo tiempo es irredimible.

T. S. ELIOT, *Cuatro cuartetos*

Todo el texto de *Visión* está escrito en presente, aunque suceda en 1954, 1968 o en 2009; el escritor retrocede y avanza en el tiempo de manera libre y no cronológica, sino circular. El círculo es suyo, y luego será nuestro. «El tiempo del cuerpo nos arrastra incesantemente hacia el futuro [...]. En cambio, el tiempo del espíritu nos empuja hacia el origen», escribe.<sup>37</sup>

Rafael identifica fechas, acontecimientos, lugares y protagonistas, pero por supuesto en muchos casos cambia los nombres y detalles diversos, a veces incluso la cronología, siempre en el límite de las leyes de la verosimilitud aristotélica. El tiempo pasado, el tiempo presente, el tiempo futuro están interconectados en su escritura, donde los espectros de la gente próxima y estimada siguen a su lado. El padre («Interludio sobre el segundo nacimiento»), la madre («Madre e hijo», entre otros), la tía Josefina y, sobre todo, los amigos que resucitan en muchas anécdotas ponen en relación diversos registros temporales.

En este contexto, el libro entretiene una apología a la amistad; despedirse de los amigos ya ausentes, recrear recuerdos de los momentos estelares pasados conjuntamente, siempre en el tono del libro, que cuenta anécdotas para que este algo personal nos lleve a un viaje, a unas emociones, a unas reflexiones universalmente comprensibles. «¿De cuántas despedidas está construida nuestra vida?», se pregunta el escritor y responde: «El gran aprendizaje de la muerte se produce cuando empezamos a caminar por el puente que une esta ausencia con la presencia: el puente de las despedidas».<sup>38</sup>

Fue admirable a este respecto leer sobre amigos ausentes de los que Rafael me había hablado muchas veces y ver cómo ha sabido transponer en literatura tantas despedidas por las muertes prematuras o por destinos adversos; todos ellos vuelven a la vida

en su texto e iluminan, con su *fatum* trágico, el sentido contradictorio de la existencia humana. Me emocionó asimismo ver cómo Rafael rememora en este libro la muerte de mi propio hermano, fallecido en 2004 de un cáncer fulminante a la edad de cuarenta y tres años: «No sé qué se siente al ver morir a un hermano joven y robusto [...], a un hombre afectuoso y jovial al que amabas, a un agonizante que buscaba esperanzas de última hora, a un moribundo al que le faltaban cuarenta años para morir».<sup>39</sup>

Infancia, adolescencia, juventud, cuarenta años y a partir de ahí todo lo que sigue hasta el momento de la escritura, la primera década del siglo XXI, con cierta proyección hacia el futuro –en este marco temporal narrado, el pasado es marcado por la vida en un país católico y franquista, que ejercía su papel inquisitorial–. En este contexto la escritura de Rafael casi nunca se olvida de hacer cierto ajuste de cuentas con esa realidad, que a una persona con tal voluntad de libertad como él, asfixiaba. Su escritura se abre como una de las vías de escape esenciales.

Pero no son sólo cárceles imaginarias a los que remite el escritor,<sup>41</sup> sino a sus estancias reales en la Modelo o en la comisaría de la calle Layetana de Barcelona, donde en total pasó casi un año por su actividad antifranquista entre sus diecisiete y diecinueve años de edad. Hay una sucesión inverosímil de hechos y tiempos, en una especie de lucha por emanciparse de las ataduras, aunque éstas formen parte del pasado. En este contexto, este libro se erige como una encarnación de que «la libertad es más poderosa que la fuerza».<sup>42</sup>

## V. TOPOGRAFÍAS

Casa Antigua, Casa Nueva, Casa Genovesa; fortaleza de Palmira, puentes de Novi Sad, la Tumba de Maó, la capilla Rothko de Houston, el Paraninfo de la Universidad de Barcelona el 20 de enero de 1969, primera galería, segunda galería, tercera galería; Brasil, Camboya, Tanzania, Egipto, Italia, Siria, India, Filipinas, Estados Unidos, Salvador; Sarajevo, Moscú, Pekín, Houston, París, Roma, Los Ángeles, Beirut... Barcelona, mucha Barcelona; también Vilanova de la Geltrú y Ribes Roges –una enorme cantidad de lugares relacionados con la vida o la mitología propia, aparte de los sitios donde habían acontecido cosas, revoluciones o desastres históricos, o parajes solitarios que se relacionan con Rilke o con John Keats–, todos estos lugares (y muchos más) componen los itinerarios a los que nos invita Rafael Argullol con este libro afirmado, por otro lado, su nomadismo intelectual:

«Todos los países que he visitado, todas las ciudades en las que he vivido eran las ánimas que mi alma exigía incorporar para llegar a ese punto de entereza en el que la hojarasca coincide con el pensamiento». <sup>43</sup>

Cuando el manuscrito ya estaba editado, un sábado por la mañana fuimos a fotografiar los lugares de Barcelona con los que el texto del libro se relaciona de manera directa o indirecta: la cárcel Modelo y la comisaría de la calle Layetana, el estanque de tabaco en la esquina de Diputación con Rambla de Catalunya de Barcelona, la Escola Pía de la calle Balmes (donde Rafael cursó primaria y secundaria), la iglesia Sant Josep de Muntanya (con ex-votos), etcétera. Previamente, también buscamos otros escenarios del libro que están a las afueras, como Ribes Roges (en Vilanova i la Geltrú, donde su familia tenía una casa al lado del mar y donde pasó muchos veranos de su vida), Hostalets de Balanyà, el lugar donde de escolar iba a hacer ejercicios espirituales y muchos otros.<sup>44</sup> Serbia, Grecia, Pedrinyà, Barcelona, numerosos son los escenarios de los viajes compartidos que inspiran las páginas del libro, pero destacaría «El tren», donde narra nuestra travesía transiberiana, desde Pekín a Moscú, en agosto del año 2004, y donde yo aparezco bajo el pseudónimo de Rusalka.

## VI. CONOCIMIENTOS

«Opté por el “yo” que se busca a sí mismo, que busca conocerse a sí mismo, y por aplicar un criterio contrario al de Narciso [...]. Dicho en términos de conocimiento: Narciso quiere conocerse a sí mismo a través de sí mismo. El que mira desde el fondo quiere conocerse a través de los otros y de lo otro». <sup>45</sup>

Son las palabras de Argullol a propósito del título final de su libro,<sup>46</sup> que él mismo amplía: «Tú sabes que Narciso se mira en la superficie del agua y empieza a obsesionarse tanto con su imagen que llega un momento en que su tendencia es autodestructiva: no logra escapar al solipsismo de la mirada, del círculo vicioso. De allí salió la idea del fondo del mar. Era mirar la superficie del agua, pero en vez de situarme arriba, como lo hizo Narciso, mi idea era situarme abajo, con lo cual no ves reflejada tu imagen: ves algo que al principio es muy turbulento y luego se aclara». <sup>47</sup>

*Visión* declara este propósito ya en el primer capítulo, donde el narrador confiesa haber enviado su saliva para ser descodificado genéticamente. Esta coquetería del escritor, que suele tener a la vez admiración y animadversión hacia el progreso de las ciencias naturales, busca indagar en sus orígenes ancestrales.

La genética y la estadística, por un lado, y los mitos y el espíritu, por otro, de nuevo remiten al interrogante: ¿quién soy yo? Es lo que abre el texto, invitando al lector interesado a formular esta misma pregunta en su interior y a navegar junto con el escritor en búsqueda de posibles respuestas.

Y no existe la respuesta ya que, tal y como señala de nuevo Rafael, hay que remitirse a la multiplicidad de identidades. Aquí se situaría muy cerca de Spinoza, uno de sus filósofos preferidos: conocerse y reconocer la propia complejidad es la condición esencial para aprender a nadar en el mar de nuestra existencia con honestidad y placer. «¡Qué gran error aprender a decir “yo” y ya creer que sabemos quién somos!»,<sup>48</sup> exclama en el texto. Y escribe *Visión* también como el ejercicio vital de quien camina por el laberinto y se encuentra con múltiples espejos antes de salir. Lo confiesa en el magnífico capítulo «*Masquerade*», casi al final del libro, donde evoca sus múltiples rostros que ha visto reflejados.

«He hecho de [...] Aquiles, el rey Arturo, el capitán Ahab, Segismundo, Werther, Casanova, Pangloss, Orfeo, Empédocles, Prometeo, Io, Penteo, Gregorio Samsa, Hans Castorp, Adán, Caín, don Quijote, Pantagruel, Orestes, Minotauro, Esfinge, Pechorin, Calígula, Lear, Lord Jim, Hamlet, Dorian Gray, Joseph K., Woland, Fausto, don Juan, Humbert Humbert, príncipe Mishkin, Zarathustra, Fedra, Antígona, Filoctetes, Iván Karamazov...».<sup>49</sup>

Si yo tuviera que escoger entre todos estos referentes del escritor, diría que Rafael ha hecho más de Ulises que de otros personajes literarios aquí citados. Aunque siempre ha cuestionado si su héroe predilecto realmente quería volver a Ítaca.<sup>50</sup>

La coherencia vital que persigue en su literatura no le contiene a la hora de confesar que ha sido hombre de múltiples máscaras y acude a la literatura para hablar de sus diversas identidades. Y dónde está la frontera entre la ficción o no ficción en la *Visión*, diría que en este libro es el lector –cada lector– el que tiene que decidir.

## VII. ANTES DEL PUNTO FINAL

*Concededme unos minutos más para daros una última explicación [...]. Gracias a nuestra sed de explicación hemos construido bellezas y hemos asesinado. [...] Esto, ante un tribunal que me juzgara, me permitiría defenderme:*

–Señores jueces, he pintado, o escrito, mi autorretrato de acuerdo con la técnica de rompecabezas [...] Uno deja desmembrarse, trocearse, por la memoria.<sup>51</sup>

Para mí, este libro significaba completar mi propia visión de Rafael, intentar entender la compleja personalidad de un hombre que llevaba ya ocho años conociendo desde muy cerca. Debo de reconocer que *Visión* también cumplió este propósito. Personalmente lloré tanto al abrir la primera página, y ver que me lo había dedicado («A la que tiene los ojos del color de la miel»), como al concluir la lectura, y cerrarlo, con cierta tristeza, por haberse acabado esta aventura lectora de mil doscientas doce páginas.

*Visión desde el fondo del mar* recoge la historia del siglo xx a través de un espléndido ejercicio minucioso de narración y exploración, que va desde el yo al mundo y desde el mundo al interior de sí mismo; de total sinceridad literaria y personal, su escritura vuelve a vislumbrarse como el agua cristalina del mar que uno – aquí Rafael Argullol mismo – ve si mira desde el fondo marino hacia la superficie, cuando atraviesan los rayos del sol. Su escritura son estos rayos que atraviesan aquí la existencia humana. La suya, y la nuestra. Además, al final nos recuerda: «El mar es un buen confidente: escucha sin exigir explicaciones, agota sin crueldad, absuelve por amor».<sup>52</sup> A la vez que reconoce que ha «escrito este autorretrato para liberarse de los malditos intermediarios».<sup>53</sup>

En este maravilloso ejercicio de conocer y autoconocerse a través de un libro único, *Visión* ofrece al lector un universo entero, a mano de un hombre excepcional y del talento literario que aún tiene pendiente ser reconocido en toda su excelencia.

NOTAS

- <sup>1</sup> Zorica Bečanović-Nikolić, «L'identité narrative dans Visión desde el fondo del mar de Rafael Argullol», en: *Penser l'autofiction, perspectives comparatistes*, [Sous la direction de Adrijana Marčetić, Isabelle Grell, Dunja Dušanić], Universidad de Belgrado, 2014, pp. 146-147.
- <sup>2</sup> Alegorías que Argullol utiliza en el texto cuando habla de estados emocionales cambiantes.
- <sup>3</sup> «Oriol Alonso Cano, Archipiélago. Retrato polifónico de Rafael Argullol», Subuselo, 2015, pag. 214.
- <sup>4</sup> Rafael Argullol, *Visión desde el fondo del mar*, Acantilado, 2010, p. 1115.
- <sup>5</sup> Entrevista con Carlos García Gual, Diálogos de la Fundación March, <[https://www.youtube.com/watch?v=YQE5J\\_N54Zw](https://www.youtube.com/watch?v=YQE5J_N54Zw)>, minuto 07:45.
- <sup>6</sup> *Ibid.*, minuto 11:30.
- <sup>7</sup> Rafael Argullol, *Una educación sensorial. Una historia personal del desnudo femenino a través de la historia de la pintura*, Acantilado, 2012, pp. 11 y 12.
- <sup>8</sup> *Ibid.*, p. 7; p. 12
- <sup>9</sup> *Ibid.*, p. 8.
- <sup>10</sup> Escribió una primera versión en italiano enseguida después de su viaje a Lampedusa (1981) que nunca publicó, pero que cinco años más tarde le sirvió de base para su primera novela.
- <sup>11</sup> Cabe señalar que inmediatamente después de *Davalú*, donde relata la experiencia del dolor, escribe *Una educación sensorial*, centrado en la experiencia de placer, como un antídoto frente al primer libro.
- <sup>12</sup> Rafael Argullol, *Davalú o el dolor*, RBA, 2001, p. 11.
- <sup>13</sup> Xavier Moret, «Mi novela subraya el peligro de lo irracional», *El País*, 08/01/1993; <[https://elpais.com/diario/1993/01/08/cultura/726447601\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1993/01/08/cultura/726447601_850215.html)>.
- <sup>14</sup> Argullol utilizó el adjetivo «transversal» mucho antes de que este término se pusiera de moda en la crítica literaria. Su motivación principal era defender el principio de la libertad también en su escritura, rehuyendo de la obligación de encasillarse en las reglas de un solo género literario.
- <sup>15</sup> Este libro publicado en 2005 reúne una selección de ensayos escritos a lo largo de veinticinco años anteriores.
- <sup>16</sup> *Visión...*, p. 815.
- <sup>17</sup> Rafael Argullol, *Visión desde el fondo del mar*, Acantilado, 2010, p. 61.
- <sup>18</sup> «Soy enemigo de lo que Walter Benjamin llamaba “el lenguaje de los rufianes”», suele decir.
- <sup>19</sup> Bečanović-Nikolić, «L'identité narrative...», p. 149.
- <sup>20</sup> Djermanovic, Tamara, «Rafael Argullol: literatura y viaje», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 756, 2013, pp. 7-20. <[https://issuu.com/publicacionesaeicid/docs/ch\\_777\\_digital\\_c\\_marzo\\_2015](https://issuu.com/publicacionesaeicid/docs/ch_777_digital_c_marzo_2015)>.
- <sup>21</sup> A este respecto es importante señalar la existencia de una web completa <<http://www.visiondesdeelfondodelmar.com>>, que incluye muchas de estas fotografías, como también diverso material gráfico y de archivo, aparte de fragmentos del texto del libro. Fue técnicamente elaborada unos meses antes de la publicación del propio libro por la misma editorial Acantilado, ideada y asesorada siempre por el escritor.
- <sup>22</sup> Rafael Argullol y Vidya Nivas Mishra, *Del Ganges al Mediterráneo, un diálogo entre las culturas de India y Europa*, edición de Óscar Pujol Riembaud, Siruela, 2004.
- <sup>23</sup> *Visión...*, pp. 208-209.
- <sup>24</sup> *Ibid.*, p. 8.
- <sup>25</sup> Bečanović-Nikolić, «L'identité narrative...», p. 149.
- <sup>26</sup> *Visión...*, p. 707.
- <sup>27</sup> Las intenciones de Argullol con este libro, subtítulo *Escritos sobre el sacrificio y la celebración y de la belleza*, se resumen así en su contraportada: «Preocupado desde siempre por las relaciones entre el hombre y la indagación artística en cualquiera de sus disciplinas como una vía hacia el conocimiento, nos propone esta vez un viaje a través de veintidós estaciones, en las que nos encontraremos, entre otros personajes y lugares, a Miguel Ángel, Honoré de Balzac, Goethe, Lucrecio, Dante, Thomas Mann, Víctor Hugo, Montaigne, Shakespeare, Durer, Picasso, Nietzsche, Rilke, Dostoievski, Mantegna, la Cappella Sansevero, la nave Soyuz, la piedra del escultor, lo espectral, las montañas o el silencio»; Acantilado, 2013.
- <sup>28</sup> Escribe a mano y el ordenador utiliza sólo para escribir correos o consultar en internet.
- <sup>29</sup> A partir del 1996, cuando se operó la espalda, Rafael Argullol dejó de escribir sentado en el escritorio.
- <sup>30</sup> Camilo Hoyos, «El viaje caligráfico de Rafael Argullol», por primera vez publicado en la revista *El Malpensante*, en su número 121, julio de 2011, y cuya versión electrónica se puede leer en este blog: <<https://blogs.elespectador.com/cultura/mirabilia/el-viaje-caligrafico-de-rafael-argullol>>.
- <sup>31</sup> *Visión...*, p. 556.
- <sup>32</sup> *Visión...*, p. 743.
- <sup>33</sup> De las dos mil páginas del manuscrito, quedaron unas mil doscientas en el proceso de la corrección final, que en la versión impresa son mil doscientas doce páginas exactamente.
- <sup>34</sup> Bečanović-Nikolić, «L'identité narrative...», p. 147.
- <sup>35</sup> La foto del barco sumergido que sale en la portada la hice yo en el puerto de Symi, en agosto de 2003, cuando pasamos veinte días en esta isla griega.
- <sup>36</sup> Véase: <<http://www.acantilado.es/catalogo/vision-desde-el-fondo-del-mar/>>
- <sup>37</sup> *Visión...*, pp. 866-867.
- <sup>38</sup> *Ibid.*, p. 1007.
- <sup>39</sup> *Ibid.*, p. 891.
- <sup>40</sup> A estos tres títulos literarios de L. N. Tolstói se asemeja el marco temporal de la *Visión*.
- <sup>41</sup> Cuando vuelve a la Modelo, en la primera década del siglo XXI, recuerda los grabados de Piranesi y sus *Cárceles imaginarias*.
- <sup>42</sup> *Visión...*, p. 125.
- <sup>43</sup> *Ibid.*, p. 873

<sup>44</sup> *Visión* incluye una especie de breve novela titulada «La noche transfigurada» que Rafael escribió mucho tiempo antes, cuando tenía algo más de veinte años, y que introdujo en su gran libro, editándolo para la ocasión.

<sup>45</sup> Rafael Argullol en: Camilo Hoyos, «El viaje caligráfico...», <<https://blogs.elespectador.com/cultura/mirabilia/el-viaje-caligrafico-de-rafael-argullol>>

<sup>46</sup> Antes de decidir titularlo *Visión desde el fondo del mar*, había barajado como posibles títulos *Los retornos* y *Autorretrato desde el fondo del mar*.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Visión...*, p. 105.

<sup>49</sup> *Visión...*, pp. 1115-1146. Los nombres que se citan van apareciendo en las páginas de este capítulo, y aquí las juntamos seguidas.

<sup>50</sup> Visitamos juntos la isla de Ítaca, buscando algunos rasgos de Ulises, en agosto de 2007.

<sup>51</sup> *Visión...*, p. 1197.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 1209; p. 1147.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 1205. Rafael en este último capítulo recuerda cómo en la edad de nueve años entendió el siniestro papel de intermediarios en la subasta de pescado en Ribes Roges; pp. 1200-1201.



Manuscrito de *Visión desde el fondo del mar*

Por Julio César Galán

# LA POESÍA de Rafael Argullol

## PANORÁMICA POR DENTRO

Este año Rafael Argullol ha publicado la antología *Nunca y siempre*, en la cual se han integrado textos poéticos de diferentes libros, con la excepción de *Poema* (2017), me refiero a *Disturbios del conocimiento* (1980), *Duelo en el Valle de la Muerte* (1986), *El afilador de cuchillos* (1998), *Poema de la serpiente* (2010) y *Cantos del Naumon* (2010) más un extenso poema, «Alegato contra la codicia». Toda selección poética supone una retrospectiva, una manera de ordenar una vida poética. En este caso y desde una vista panorámica, podemos decir que por esos poemarios circulan una serie de constantes poéticas: la tensión entre el mito y el ideal, entre las alturas de la fantasía y el abismo de la desazón, el recorrido por las múltiples tonalidades del Romanticismo y sus consiguientes exploraciones, o la preocupación por lo social y cívico. En estos límites se integran la mayoría de sus textos, los cuales pasan por recobrar el valor perdido de una palabra sagrada (una reconstrucción de lo sublime) y escapar de sus continuas degradaciones. Toda esta edificación de la identidad poética se conjuga de un modo más concreto en una poesía traspasada por una imaginería variada, de corte existencialista, que da lugar a una forma pensativa de sensaciones y símbolos; y en una vuelta a la sacralización de la palabra desde su expresión alegórica y teatral (espacios expresivos básicos). Estas cuestiones se ramifican hacia una visión calidoscópica de lo trágico del héroe (moderno y no tan moderno), de las razones y laberintos del mal o de los distintos modos de residir en este mundo y en la poesía. De esta manera y si unimos estas concepciones poéticas, podemos visualizar la imagen del libro como viaje, como ceremonia de la belleza

con sus sacrificios y epifanías o como salvación de los momentos áureos.

Estos asuntos estilísticos articulan una forma creadora que se asienta en lo distintivo, en la fidelidad a un conjunto de temas y formas expresivas que fijan el poema como unidad, como un todo. Por esta razón, se tiende hacia un único poema fragmentado en diversas composiciones, algunos ejemplos los tenemos en *El afilador de cuchillos*, el *Poema de la serpiente* o en su última muestra, *Poema*. Así, nos encontramos con una marcha conceptual y vital que requiere de un lector que sepa encajar todas estas piezas. Y ese camino se presta a diferentes retrospectivas, pues, por un lado, nos conduce hacia las revisiones tempo-existenciales y, por otro, hacia el rechazo de algunos ideales (sociales) porque durante largo tiempo esos modelos han provocado errores manifiestos en la historia de la humanidad.

Esas oscilaciones de los idealismos, con sus malestares e incertidumbres, propician una búsqueda de la vigencia y la vitalidad de la palabra poética. En este tránsito vemos que el poeta se distancia y se reconcilia con ella, creando nuevas tensiones fructíferas, nuevos ciclos curativos, nuevas perspectivas y conexiones con los exilios espirituales del hombre. Pero en Rafael Argullol no sólo hay un intercambio de palabras consigo mismo, también observamos una disección de lo real y de sus símbolos, de sus apariencias y de sus metamorfosis. Esta particularidad se traslada de forma textual por medio de la exactitud de la palabra pensante y pensativa, con el añadido de perfilar detalladamente la imagen de las sensaciones. Viaje por las afueras y por los adentros, diálogos y dialécticas enlazadas y diseccionadas con el tiempo histórico.

Durante las seis publicaciones poéticas, Rafael Argullol ha expresado de manera constante ese trayecto por lo histórico y lo mitológico, vía que, a su vez, nos enseña –con todas las consecuencias y todas las preguntas– las orillas temáticas del destino o la libertad; con sus aprendizajes adquiridos a lo largo de estos años (sobre aquello que tiene sentido y sobre aquello que entra en lo absurdo). Esos interrogantes sin contestación quedan sueltos para que el lector forje el enigma con sus paradojas y misterios. Este marco poético dibuja diversos ámbitos claros-curos que siguen estimulando la tentativa de revelar, de abrir, de desnudarse. Pero esto no implica un cúmulo de abstracciones o ensimismamientos, pues su indagación monológica procede de la experiencia personal y va hacia lo colectivo.

Si nos vamos a lo cívico, nos podemos encontrar con un ejercicio sistemático de crítica hacia la tragicomedia de la cultura, con una querencia por los caminos dobles, las criaturas enmascaradas, la distancia de la lejanía o los hijos del temblor. Testimonios que dan fe del instante, que se alejan para acercarse y que llegan a través de esos símbolos y mitos tan constantes en la obra poética de Rafael Argullol: las enseñanzas que se recogen de las ilustraciones de la beldad, la presencia del héroe o la heroína como espacio para una épica propia, espiritual, elevada (algo que podemos observar en su último libro, *El enigma de Lea. Cuento mítico para una ópera*), sin olvidarnos de las aperturas hacia lo dionisiaco y las destrucciones fáusticas, las cuales van desde *Disturbios del conocimiento* hasta los *Cantos del Naumon*. Estas miradas recrean esa conversación que tenemos con aquello que nos rodea y mediante la cual damos paso a la otredad. Además, tenemos ese diálogo abierto con los clásicos o con autores contemporáneos que personifica una extensión viva de su escritura transversal; ahí están esas fusiones de lo poético, lo narrativo y lo ensayístico en *Enciclopedia del crepúsculo* o *El cazador de instantes*.

#### HACIA EL NÚCLEO

Desde los cincuenta y cinco poemas de *Disturbios del conocimiento*, su primera incursión en el mundo de la poesía, Rafael Argullol nos introduce en la conciliación de la verdad y la ilusión, en su consiguiente conocimiento y sus consiguientes desencantos. De ese cruce, emerge la necesidad de traspasar sus límites y sus tópicos (lo bueno y lo malo, el acierto y el error, lo claro y lo difuso). Asimismo, hay un deseo de roturar nuestra condición de extraños en el mundo y de regreso al ámbito natural como estado mítico. A través de las cinco partes se replantea el quiebro de los grandes discursos utópicos, pero no desde su hundimiento total, sino que se constituye a partir de la asimilación de sus prejuicios, delirios y figuraciones, así como de sus grandezas y epifanías. Estas cinco secciones, «Disturbios del conocimiento», «Nostalgias del héroe», «Fragmentos del amor», «Nociones de ética» y «Mediterráneo destino», actúan como áreas temáticas, las cuales enclavan la muerte de las ideas y el exceso de sabiduría; el juego del arte con sus escepticismos y sus celebraciones; el manto antiguo de la antigua belleza; o la escena en que actuamos y nos miramos. Todos estos poemas de *Disturbios del conocimiento* están delimitados por una cronología que va del año 1966 hasta 1980 y cuya

radiografía del pensamiento poético se perfila inicialmente en el poema-pórtico de José María Valverde, nos quedamos con estos signos a modo de resumen: «[...] y gustas el licor de la palabra / como desde muy lejos, con distante / ironía, con voz de quien no olvida / que hablar es un papel en una escena / que no hemos inventado, y donde, extraños, / nos miramos actuar, sin aplaudirnos».

Estas cuestiones, esa degustación por el mensaje certero, esa fina ironía, ese marco de la teatralidad persistirán, se dilatarán y se retomarán desde el inicio por medio de diversas percepciones, impresiones y pensamientos, como ocurre con este primer libro de poemas. Sin embargo, no se trata de una insistencia que acabe en rutina o automatismo, sino que con el transcurso del camino toman una luz diferente en cada momento poético. Estas esferas de estilo agrandan sus perfiles y marcan las directrices principales de cada poemario, en este caso, nos referimos a la necesidad del mito y de belleza y a los patrimonios románticos, que pueden concretarse en el espíritu trágico y en los ensueños de personajes díscolos, independientes y subversivos. Desde estos puntos cardinales nos encontramos con el retorno (en ascenso) hacia la médula de los dioses antiguos (en su plano desesperanzado y heroico), aspectos que observamos en textos como «Poema del augurio»: «Arroja, dios de la tentación, / arroja tus torbellinos sobre mis años». Esas realidades antiguas establecen diversas dualidades que se encuadran en la realidad y el deseo, entre los sueños y la verdad; a las cuales hay que sumar el conflicto y la asimilación de la banalidad de la rebelión, pero con diversos matices. De aquí surge otro estrato poético: el hallazgo de otra existencia más alta, esa que se funda en la contemplación y el descubrimiento de los bienes del arte. Durante esta formación se producirá inevitablemente el encuentro con los estorbos de la mediocridad, de lo mezquino, de la medianía, obstáculos que se resuelven en numerosas ocasiones a través la barbarie y la burla. Algunos ejemplos los podemos encontrar en los poemas «Estrategias de la voluntad» o «Sueños de mendigo».

Pero esto no quiere decir que estemos ante una poesía que se aleja de lo real, de lo cotidiano. La apariencia es ésa y esta impresión suele proceder del propio uso del lenguaje. Esta posible barrera se establecerá en el lector poco avezado, inclinado a la *leedura* más que a la lectura pausada y regresiva, esencial en la poesía, cuestión que desde hace años en gran parte se ha olvidado. En la creación poética de Rafael Argullol y desde este pri-

mer libro, el afuera y el adentro chocan, y de esta confrontación surge el engrandecimiento de la reflexión frente a las variadas negaciones cotidianas. Entonces, la palabra lírica se convierte en un arma contra los arietes del poder; en este punto comienza su concepción del héroe y la escritura (otra frontera más, otro confín cruzado). Estos protagonistas están situados, por una parte, en la dignidad de la creación y en su contrapunto: las menguas cotidianas (los héroes modernos son, por ejemplo, Dante, Goethe, Leopardi, Hölderlin, entre otros) y, por otro, en la voluntad heroica de sobreponerse a las distintas deficiencias humanas. En este poemario se refleja esa conversación con los otros, con los preceptos de sus diferentes caminos y fluye la conciliación de las contradicciones y el ajuste del yo con sus distintos perfiles. De esas tiranteces surge una sabiduría antigua mediante la cual se asimilan las derrotas del heroísmo y las derivas de la verdad con todas sus creencias.

Si observamos, desde un punto de vista panorámico, la obra poética de Rafael Argullol contemplaríamos que no se producen cortes tajantes (con la excepción de *Poema*), pues, a partir de varios núcleos temáticos se crea una nueva caja de resonancia mediante la cual escuchamos la música de *Duelo en el Valle de la Muerte*, su segundo libro en el que se añade una mirada reflexiva que capta algunas maneras de saltar la mortalidad, modos que se concretan en las voluptuosas correspondencias de la naturaleza y en sus intersticios. Estos límites generan múltiples cruces entre el acto creador y las vivencias existenciales con sus distancias y apegos. Y, entre esos vínculos, se recoge el choque de los deseos con sus apariencias como hecho plural y proteico que disuelve los bordes del verso, haciéndolo cada más amplio y circular. El versículo ensancha el paisaje, lo llena de memoria, pasiones e incertidumbres, pues, si el espacio parece infinito, el poema también debe simularlo. Se explora la sucesión de los días como intento de aproximarse a lo absoluto por medio de una serie de símbolos e imágenes que afianzan este *Duelo en el Valle de la Muerte*. Esta tentativa se lleva a cabo a través de esa conciencia alegórica que entronca con las interpretaciones estéticas del entorno, un marco geográfico que entrecruza ese sentido real y ese sentido figurado: Golden Canyon, Delvils Cornfield, Zabriskie Point, Desolation Canyon, Dante's View, Hells Gate y el cierre con Death Valley. Partes que son caminos, caminos que se hacen versos. Cada lugar se convierte en texto poético con sus estratos significativos y sus identidades, todo ello amarrado a las consiguientes mutaciones y

purgas: «Nada, sino este huero llano, / te contempla. / Nadie, sino aquel de quien huyes, / te aguarda. / Nada, sino tu obstinación, / te alienta» («Mediodía en Zabriskie Point»).

Todos esos lugares y todos esos poemas representan las ramas de una unidad: un poema-libro que se despliega en un arco temporal que va del amanecer a la noche total. A partir de las ruinas de ese todo, se fragmenta el viaje alucinado con sus instantáneas y sus permanencias, partes de un movimiento luminoso que dibuja la elipsis mediante la cual se construye el *collage* de los pensamientos con los sentimientos. Y, asimismo, en esa enunciación sugerente se exponen diversas capas reflexivas y estilísticas. Durante ese tránsito se sintetiza la naturaleza con sus muertes y sus vidas, se extrema la mezcla de sugestión y observación, y se profundiza en los colores del pensamiento como continuación del propio espacio.

De nuevo nos llega con *Duelo en el Valle de la Muerte* ese deseo de Rafael Argullol por llegar a lo esencial: el inmortal instinto de la belleza (al fondo, Baudelaire) y para ello se arma ese escenario mítico en donde «nombrar» se trueca en un modo de renacer en las cosas y en los seres. Así, la dimensión metafísica encaja con la dimensión musical del pensamiento a partir de ese verso de largo aliento y de origen bíblico: una vuelta al punto cero para que pasemos a la casa de lo sagrado perdido, de lo sustantivo olvidado (*al vencer la tentación de la nada alcanza a vencerse a sí mismo*).

Si en las anteriores entregas poéticas teníamos esa visión de poema único, este enfoque se corrobora en los dos siguientes poemarios, *El afilador de cuchillos* y *Poema de la serpiente*. Ambos están forjados como guía para llegar al centro del laberinto. En el primero de ellos, los treinta y tres poemas forman un compendio unitario con sus momentos personales e históricos, de visiones que aparecen y se desvanecen, caminos dobles en donde el aprendiz se vuelve maestro. Después de trece años de silencio poético en castellano, Rafael Argullol regresa con un libro que encaja perfectamente en uno de sus versos: «Entre el anciano que observa y el niño observado» («El ángel espurio»), entre los escombros de las vivencias con sus estragos y sus hundimientos. Todo enmarcado en un rastreo espiritual y corporal que sirve de guía para los sentidos; un rastreo que comienza como finaliza (el fin es el principio y viceversa): «Recuerdo las calles de la ciudad / el día de mi muerte [...]», («El goteo»); «Recuerdo las calles de la ciudad / el día de mi nacimiento [...]», («El cuchillo»).

Pero este retorno guarda algunas divergencias con los dos libros de poemas anteriores. El hermetismo y la abstracción se rebajan y con ese recorte también empequeñece la forma versicular. El signo disecciona la realidad entre el logos y la pasión, entre el tensar y el destensar del conocimiento. Poesía del pensamiento, cuyos referentes españoles los tenemos en Miguel de Unamuno y Luis Cernuda, y que Rafael Argullol intensifica mediante el enlace de los contrarios, de lo paradójico y de lo complementario, en cuanto a que se potencia el reto para el lector de no pasar de puntillas por cada verso. A través de la expresión de las ideas, suenan las palabras y por impulso se mantiene siempre una relación carnal con las mismas, con esa mezcla de maravilla y de horror.

No obstante, estas alturas también tienen sus altiplanicies, en este caso, las de lo urbano. Tanto textual como vitalmente, la ciudad da entrada a la contemplación de lo cotidiano, al fingidor de máscaras, para llegar a la mejor idea de uno mismo, algo que observamos en diversos poemas: «El padre oscuro» o «El subsuelo». Y en ese estado urbano se nos enseña que la periferia ha perdido sus contornos, que su dimensión resulta efímera y que dentro de cada ciudad hay muchas ciudades igual que «se encarnan mil cuerpos en el nuestro».

Con la urbe también viene otro tipo de la teatralidad: la de lo carnavalesco y lo absurdo, pero también la del hogar y sus exilios. Esta exploración entre personaje y persona se imagina de forma oblicua, como juego de espejos, en donde se finge la autobiografía como búsqueda lúdica para conjuntar aquello que somos y aquello que no somos. En este punto, el rostro se resiste a reducirse a la máscara y a la parte ilógica del carnaval diario, el cual no sólo es un retorno temporal de ese carrusel de bocas al caos primigenio, sino que ese estado transitorio se convierte en un zumbido duradero. No obstante, la palabra sigue siendo, con sus matices, la morada: «No quiero sólo el inocente nombre, el puro: / los quiero todos, también el portador de la sangre, / el negro tesoro que acumularon las violencias», («El rey efímero»).

Desde este *theatrum mundi* se mezcla lo ficticio con lo real y viceversa, y empieza a ensancharse el radio de acción de la preocupación social y cívica, pues estaba de un modo latente y tangencial en los primeros libros, pero tanto en este poemario, *El afilador de cuchillos*, como en *Poema de la serpiente* se despliega esa conciencia que se diversifica en varios aspectos, uno de ellos se exterioriza a través de la degradación de la cultura, a través de

las cargas que se le imponen para minimizarla. Náufragos y tráfugas de la realidad. Regresar no para recordar, sino para salir del tiempo. La vuelta al origen, ese que sueña con regresar a sí mismo. En esa historia plural que se cincela con elegancia, con gran belleza, Rafael Argullol encuentra las claves de esos clarososcuros en exploraciones personales paralelas a las históricas: temas universales como el universo, el tiempo o la historia se enlazan con la querencia de los mitos, con su vitalismo y con la finalidad de conservar su mensaje espiritual. Estos círculos concéntricos brillan en el chispeo visionario de la coralidad de este irracionalismo realista, dentro esta poesía del nosotros.

Esa teatralidad anteriormente aludida se transmite con mayor fuerza en la siguiente entrega de Rafael Argullol, *Poema de la serpiente*, obra en la que sobreviven algunas preocupaciones formales y argumentales básicas como la concepción de la obra en su forma unitaria y única. A partir de la nota preliminar, el autor contextualiza el texto poético y nos dice que durante el periodo primaveral de 2002 surgió por parte del grupo teatral La Fura dels Baus la propuesta de escribir poemas con la finalidad de intercalarse en la representación de *La flauta mágica*. Aunque todo encargo lleva algún tipo de sometimiento a unas directrices, *Poema de la serpiente* sale fresco, limpio, sugerente, sin que la falta de espontaneidad o la prefiguración de temáticas le rebajasen vigor y autonomía. Cada poema lleva por título un número que aporta desapego y liviandad, en donde lo lírico se entrecruza con lo crítico y todo está enmarcado en el escenario de la página, creando diferentes puntos de convergencia entre lo poético, lo moral y lo teatral. Cada afinidad acaba en ese ahondamiento de la palabra austera que marca un antes y después en la poesía de Rafael Argullol. Esta contención poética encuentra su envés al crear un ambiente afín en donde las cuestiones transcendentales y metafísicas se convierten en la médula espinal. En este poemario, cada poema es la anatomía de una desilusión, es decir, una verdad en sí misma. El poeta ha dejado de engañarse, ya no crea el espejismo de inventar asideros, ahora tan solo ofrece resistencia a través del arte. Ese vértigo, ese vacío, esa nada maciza y creciente se nos desvela sin sentimentalismos, en el aprendizaje que aporta la palabra para saber morir. Este hecho está estrechamente relacionado con un discurso más oral, pues Rafael Argullol sabe que la palabra teatral le restituirá a la palabra poética su corporeidad sonora, el énfasis y sus matices necesarios, en fin, una vuelta al origen.

En el mismo año que se edita *Poema de la serpiente* sale a la calle *Cantos del Naumon*, con el que guarda algunas conexiones. Se trata de un nuevo regreso a lo originario y, en concreto, a esas «marionetas cósmicas» con su proyección dramática, en este caso para la representación de La Fura dels Baus; aunque al igual que *Poema de la serpiente* también acoge una lectura a modo de texto independiente. Una de las cuestiones visibles de este poemario reside en su estructura, pues a través de ese juego de espejos duales de poemas y contrapoemas se arma la progresión discursiva. Mediante este dualismo se establece un alegato poético que hila su traje crítico. Para ejercitar estas armas, se utiliza un lenguaje en el que se concreta la máxima expresión en una forma escueta, cerrada, con potencialidad escénica.

Como explica Rafael Argullol en la nota preliminar este canto debe parte de su nombre al barco teatral con el cual la compañía catalana recorrió diferentes puertos como Génova, Alejandría o Hong Kong. Durante siete años, los *Cantos del Naumon* cruzan principalmente sus voces por medio de dos gigantes mitológicos: Tamor, cuya errancia continua le hace pasar por diferentes «edades, razas y sexos». En el trasfondo de este personaje está la visión de la vida y del libro como viaje, rasgo que hemos podido comprobar en otras obras suyas tan magníficas y poliédricas como *Visión desde el fondo del mar* (2010). El contrapoema, el contrapunto, lo tenemos en el otro gigante, Dai, quien con su invisibilidad forma parte de los cuatro elementos: tierra, agua, aire y fuego. Las características de ambos personajes se entrecruzan, al igual que ocurre en los poemas. En este caso, si el poema es una reconstrucción de la realidad, el contrapoema representa una forma de descomponerla para una asimilación más despejada y sugerente (y viceversa).

En este poemario, la conversación se convierte en imagen y la escritura parece decirnos: *en todo vitalismo se encuentra un poso de escepticismo*. A través de estos dos demiurgos se intenta aunar las distintas paradojas humanas y mundanas, y en esa ligazón surge lo dialéctico, ese ir y venir desde al «Grito» hasta «El caminante». Según la lingüista Deborah Tannen, en la conversación aparecen una serie de estrategias de complicidad: ritmo, repetición de fonemas o palabras y figuras de estilo, como la antítesis o la inderectividad, entre otras; elementos que, en gran medida, vertebran estos poemas y que nos descubren sus diferentes niveles de significación, desde la contundencia afirmativa hasta la expresión misteriosa, pasando por lo biográfico y lo anec-

dótico, ascendiendo por lo filosófico, lo puramente lingüístico y lo sociológico.

Este cuadro teatral de la cosmogonía posee un detalle llamativo, diferenciador de otros: la utilización de un lenguaje próximo a la publicidad. La convivencia de lo lírico y la mercadotecnia nos transportan a diferentes gozos y sombras del espíritu y el cuerpo; a diversos paisajes de la pobreza, el sexo, la música o la riqueza. Todo en continua transformación, de ahí la incesante construcción y destrucción que alcanzan todos los poemas. Hasta 2010 y con *Cantos del Naumon*, Rafael Argullol ha perfilado una obra que brilla por sí misma, sin necesidad de generaciones o grupos; desde ese año han aparecido varios poemas entre los que destacamos «Alegato contra la codicia», otra inclinación más por la crítica social, política y cívica; una dura disección de la realidad que concentra toda la furia, el dolor y la irritación de lo anterior y de lo actual.

#### ÚLTIMA PARADA: TESTIMONIO HACIA ARRIBA

Con su obra poética, *Poema*, Rafael Argullol sella un periodo poético nuevo. En 2017, la editorial Acantilado publica este diario de mil ciento treinta y seis páginas. Durante tres años, el autor fija el viaje de clavar algún fragmento del día en la página; exactamente, desde 2012 hasta 2015 empieza a crecer un texto como registro del instante. Esta caza del momento en su vía de diario, bitácora o crónica ya se había dado con anterioridad en *Duelo en el Valle de la Muerte* o *El afilador de cuchillos*, entre otros libros. Si desbrozamos algo de la crítica que se ha hecho de este libro, escuchamos lo siguiente: «Argullol crea y recrea un mundo en el que triunfan la belleza, la sacralización de lo pagano y la religiosidad del agnóstico» (Masoliver Ródenas *dixit*); «La hazaña que Rafael Argullol realiza con su libro *Poema* tiene pocos parangones en cualquier literatura» (palabras de José Luis García Martín). Nos quedamos con estas dos observaciones, pues no podemos estar más de acuerdo con ellas. La primera establece de manera resumida los temas principales de este calendario de poemas. Las percepciones sobre la identidad con sus reminiscencias forjan la base meditativa de las sensaciones, del matiz de cada sentimiento. Eso sí, conservando el mensaje espiritual de los antiguos mitos, el uso de la alegoría como espacio expresivo habitual o el sesgo de crítica civil.

En este libro, la meditación sobre la identidad y el lenguaje se entrecruzan, del mismo modo que la realidad surge de un

modo intenso por su asiduidad y estrecha conexión con lo anterior. A lo largo de *Poema* a uno le asalta la siguiente pregunta: ¿Escribir es la consecuencia de haber vivido? La sensación que se instaura tras la lectura es que hay, por parte del autor, una ausencia de uno mismo en sí mismo o dicho de otra manera: una querencia de silencio ya que la mudez es el habla.

Esta conciencia se diversifica en varios aspectos, uno de ellos reside en que el proceso de escritura construye un camino en donde se pierde el rostro y la propia existencia; otro se incardina en que nada ni nadie se constituye a través de una posición fija y unívoca, sino que en su marcha y en sus fluctuaciones se producen la transformación y el surgimiento de los contrarios, de aquello que somos precisamente desde lo complementario y desde su carencia.

Y en ese ejercicio de sencillez y de reconocimiento de sí mismo, se manifiesta el deseo de quedarse en la lectura como proceso de creación parejo a la escritura o superior, ya que a través de esa necesidad se va, una vez más, a los márgenes de lo escrito. Una de esas lindes es la tendencia, en ocasiones, hacia lo narrativo, por ejemplo, en uno de los primeros instantes cazados se nos cuenta lo siguiente: «El león esperaba pacientemente a los pies del anacoreta. Cuando, al fin, se producía la caricia apaciguaba toda su fiera [...]». Desde estas palabras nos vamos –en eterno retorno– hacia aquello que siempre le ha preocupado a Rafael Argullol en el ámbito poético: la necesidad del mito, entendido desde su origen: como diálogo y también como épica de las pequeñas cosas con esas vías posibles. Podríamos tomar unas palabras de Jimena Alba para este asunto: «Cada poeta lleva una mitología a cuestas y escribirla puede personificar esa vida no vivida. Imaginar significa crear posibilidades».

Habíamos aludido a una segunda crítica de José Luis García Martín que nos decía que este libro apenas tiene referentes en la poesía y es cierto. Si contemplamos el ámbito hispano, tan solo encontramos algunos referentes similares como *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez o *Cancionero. Diario poético* de Miguel de Unamuno; junto a *Poema*, tres testimonios que encuentran su sazón en el detalle cotidiano, en la cetrería de la belleza y en la colectividad íntima. Esta obra de Rafael Argullol simboliza la culminación de su trayectoria poética y, también, una de las obras capitales de este principio de siglo.





Sergi Pàmies:  
«Contar cosas tristes  
que se puedan leer sonriendo»

*Por* Toni Montesinos

Sergi Pàmies (París, 1960) es narrador y articulista y suele traducir sus propios libros, que primero ven la luz en catalán, en la editorial Quaderns Crema, y luego en español, en Anagrama. Aunque es autor de tres novelas, pertenecientes a sus inicios literarios, destaca en el terreno del cuento, con su debut en 1986 *Debería caérsete la cara de vergüenza*, y otros libros como *La gran novela sobre Barcelona* (Premio de la Crítica Serra d'Or), *El último libro de Sergi Pàmies*, *Si te comes un limón sin hacer muecas* (Premios Setenil, Ciutat de Barcelona y Lletra d'Or), *La bicicleta estática* (Premio Maria Àngels Anglada) y *Canciones de amor y de lluvia*. También ha traducido a autores franceses, como Apollinaire, Frédéric Beigbeder y Daniel Pennac, y colabora de manera muy frecuente tanto en la prensa escrita como en la radio y la televisión. Su último libro es *El arte de llevar gabardina* (2018).

**Hace veinte años, usted publicó su séptimo y último libro, pese a que han venido luego unos cuantos más. El sentido del título ya lo aclaró en más de una ocasión: en cuanto el libro ya se ha convertido en un producto más, se lo conoce por el nombre del que firma y no por su contenido en sí, por lo que se desmitifica la importancia de titular la obra de arte. En aquel tiempo, cuando además parecía que todo se veía amenazado –el libro ante internet, la lengua catalana frente a otros idiomas–, el título contribuiría a ironizar sobre supuestos fines, sin ir más lejos el de la novela, al que se aludía en el último de los relatos.**

La historia del título de *El último libro de Sergi Pàmies* tiene varias capas. La primera capa es la dificultad, estructural, de titular un libro de cuentos. Hay varias escuelas, yo he practicado algunas; una de ellas es titular con el título de un cuento, como *Debería caérsete la cara de vergüenza*: mi primer libro era el título de uno de los cuentos. O bien, como he hecho en el último libro, *El arte de llevar gabardina*, apuntar hacia otro cuento que no se titula así: «No soy nadie para darte consejos». Y luego hay títulos más neutros, como *La bicicleta estática*, que hacen alusión a un estado general filo-

sófico del alma. Estas serían tres de las posibilidades. Pero hay una cuarta que a mí siempre me ha interesado, que es la gamberrada, o la posibilidad de utilizar el cuento como canción protesta. Sería *La gran novela sobre Barcelona*, que juega con las dos posibilidades. Y en el caso de *El último libro de Sergi Pàmies* había dos cosas importantes. Yo había constatado algo al ir tanto a librerías, dos o tres veces por semana, y observaba que la mayoría de lectores –hablamos de lectores militantes–, entraba en una librería y preguntaba: ¿tenéis el último Marsé, o el último Mendoza? Y entonces empecé a pensar: pobre Marsé, pobre Mendoza, que están ahí intentando parir un título perfecto, para que luego acabe pasando eso, y entonces me interesó llamar mi libro así, por lo que tenía de gamberrada, porque al cabo de unos años no sería el último, etcétera, y luego había una cosa que ahora me atrevo a confesar, y que entonces no la dije porque me pareció un poco petulante, y es que tengo la impresión de que aquél era el último libro de un Sergi Pàmies. Había estas dos cosas: una más íntima y otra más de gamberrada. En un mundo donde las cosas van tan deprisa, el título (pasa con las películas) me pareció simpático e irónico. Y

después ha creado grandes confusiones en las librerías, cuando un lector pide *El último libro de Sergi Pàmies* y le dan *El arte de llevar gabardina*.

**Leyendo aquellos relatos, y otros del resto de su trayectoria, se diría que, desde su invisibilidad, la muerte nos vigila para acompañarnos de improviso. Sus textos suelen ser secuencias dramáticamente rutinarias con un estilo sobrio que convierte agridulce cada historia, como el cuento «El precio», en el que un hijo observa cómo su padre no supera la desaparición de su esposa; o «El océano Pacífico», que narra la visita de un hombre a París sentenciado a confirmar que, cada vez que escucha una canción de un cantante que le gusta, éste automáticamente fallece. Hay otros de tono más desenfadado, como «La popularidad», la expansión del rumor sobre la supuesta homosexualidad de un tipo famoso, pero encontramos sobre todo en sus creaciones un hilo sentimental, caso de «Cobertura», que ofrece las íntimas dudas que padece un padre, de nuevo, cuya hija está enferma y que de repente se pregunta, en la consulta de un médico, qué pasaría si todo cambiara y fuera él el perseguido por la muerte.**

Si hay un lema que resuma lo que escribo es que –un poco como hacen algunos músicos, que tienen siempre canciones tristes– a mí me interesa contar cosas tristes que se puedan leer sonriendo. Lo ha hecho en el cine Woody Allen, por ejemplo. Es un tipo de amargura irónica que utiliza la mezcla agridulce, y el sentido estructural y la elección de los temas, la escasa épica..., todo ello está pensado intencionadamente. Digamos que, si fuera un cantante, sería no un tipo depresivo con una

guitarra acústica tocando en los bares y de quien la gente que lo estuviera escuchando no pensara: este tipo está a punto de suicidarse, sino qué tío tan majo.

**Una cierta bondad melancólica... Y la palabra *tragicómico* ¿le encajaría en lo que escribe?**

A veces no hay ni cómico. Hay cierta ironía, o ternura. Pero sí que a veces hay momentos tragicómicos. Es más, muchas veces, en las primeras versiones, hay o demasiada luz o demasiada oscuridad. Tengo que hacer un ejercicio como de Photoshop. Si el cuento me ha salido demasiado oscuro, le añado luz, y si me ha salido demasiado luminoso, le añado oscuridad.

**Ya en *El último libro de Sergi Pàmies* aparecía la muerte asociada a la relación paterno-filial.**

Ahí empezaba. Mis hijos tenían cinco años (tengo mellizos, niño y niña), y ya empezaba a atreverme a hablar. Porque tras la bomba nuclear que supone tener dos hijos de golpe, empezaba a asomar el tema de los niños y los hijos, no estrictamente de los míos, porque estabas en un ambiente en que todo el mundo los tenía. Digamos que ese tema de la paternidad y el peso inesperado de la responsabilidad, que sale en muchos de mis libros, empieza ahí. Hay una mezcla de vértigo, pánico y sorpresa ante las dimensiones monstruosas de la responsabilidad.

**Y el miedo a la muerte de ellos, a la huida posterior.**

Exacto. A la muerte de los tuyos, porque también coincide con que empiezan los problemas con los padres. Estás en esta *sandwich generation* en que tenías que empezar a cuidar de tus padres mientras comenzabas a cuidar de tus hijos. Y eso

no estaba previsto. No sé por qué extraño fallo de previsión no estaba previsto. Creo que en ese libro empieza una nueva fase en la que los cuentos son menos lúdicos, son menos experimentales, hay algo más emocional, una especie de compromiso personal con lo que escribes. Mirado con la perspectiva del tiempo, no era una cosa de la que fuera consciente en aquel momento, pero si me dijeras en qué libro se establece la frontera entre lo que escribía antes y lo que escribo ahora es ese libro.

**Echemos por un momento la vista atrás. Podríamos decir que su formación cultural es en casa, en Gennevilliers, la localidad pegada a París situada al norte del río Sena.**

Nazco en 1960 en París, y toda la escuela primaria la paso en Francia, hasta 1971. Tengo once años cuando vengo aquí, en un contexto muy politizado, con padres con papeles falsos, con todo el lío de los comunistas [su padre fue Gregorio López Raimundo, que llegó a ser secretario general y presidente del Partido Socialista Unificado de Cataluña (PSUC)], y al mismo tiempo en una casa en que la segunda prioridad, aparte de la política, es la cultura. No hay televisión. Todo tiene que ver con la música y el dibujo; hay un ambiente de cultura popular, no estamos hablando de visitar museos, sino de ir al cine, o de tener muchos libros en casa, leer muchas revistas, escuchar mucha radio; es decir, no estamos hablando de una cosa elitista, sino todo contrario. Y digamos que, por ósmosis, ese es el ambiente. Mi hermano fue dibujante de cómics, yo empecé a escribir... No es casual. Eso durante la infancia. Y cuando llegamos a Barcelona, en la adolescencia, ahí sí que hay el descubrimiento del catalán, el adaptarme mucho a la ciudad. Mi madre empieza a ser una

escritora reconocida, porque de hecho podemos venir aquí gracias a que ganó el premio Josep Pla. Cuando era pequeño no era el hijo de una escritora, era hijo de comunistas en el exilio. A partir del 71 me convierto en el hijo de Teresa Pàmies. Sigo sin ver una relación causa-efecto, al menos consciente, pero por supuesto que la hay inconsciente.

**¿Y cuándo se ve escritor, ya en la adolescencia?**

No. Soy muy lector, empiezo con la poesía, por razones de promiscuidad, de pensar que la poesía me servirá antes para ligar, y luego tengo un rollo de imitar mucho a los poetas que me gustan: un rollo trágico. Me gusta Vinyoli, Gil de Biedma... Pero en ello hay una impostura: el joven adolescente gravemente preocupado por su existencia. Y eso dura hasta la mili. Entonces, en 1981, descubro la prosa a través de las cartas que tengo que redactar de tres soldados que no saben escribir. Y entonces sufro una especie de revelación Cyrano en la que, a través de las cartas de unos personajes que no conozco, tengo un éxito brutal con sus novias, porque se enamoran de las cartas, no de sus novios. De manera que descubro que es mucho más interesante hablar de otros en prosa que hablar de mí mismo en verso. Y cuando vuelvo de la mili, que la hice en Vitoria, ya me pongo a escribir prosa, a finales del 81. Y en el 86 publico mi primer libro. Son cuatro años de trabajar a tope, de escribir cuentos, cuentos, cuentos...

**¿Y hubo alguna transición lingüística, al venir de una vida francesa? ¿Qué idioma se hablaba en familia?**

En casa hablábamos en castellano. Pero en Barcelona aterricé en una escuela en



la que todo era en catalán, aunque parezca extraño en el año 71; había muy pocas, y como no teníamos los papeles en regla, mi madre recurrió a una amiga suya, Carme Serrallonga, que tenía una escuela que se llama Isabel de Villena, en que todo se hacía en catalán. Era una reminiscencia de la educación republicana, burguesa, decadente, en catalán, y yo aterrizo ahí casi como un refugiado. Y descubro el catalán, la burguesía culta catalana, todos mis amigos son «hijos de»: pintores, poetas... No gente influyente, ni rica, pero sí culturalmente sólidos: los Riba, los Casasses, apellidos muy de aquí. Y eso me hace tener una reconversión muy rápida a lo que es Cataluña como cultura. Adopto el catalán primero porque tienes doce, trece, catorce años, o también por razones de *mercado*. Si yo tenía que impresionar a una chica, y toda esa sociedad hablaba en catalán, tenía que escribir así. Además, tengo la suerte de descubrir de pronto que en casa estaba toda la poesía cata-

lana, porque mi madre –algo de lo que yo no me había dado cuenta– tenía una biblioteca muy catalana, pero yo no había sido practicante. No había adoctrinamiento, simplemente lo descubrí. Y de esa casualidad vital nació mi uso del catalán literario, sin renunciar al castellano, porque yo empecé a escribir en los periódicos en castellano. Mi lengua materna es ésta, pero como tanta gente, al final no practicas tu lengua materna, es una cosa muy moderna ésta. Después de cuarenta y pico años aquí, yo diría que soy bilingüe, como le pasó a otras personas en Cataluña, que han podido pasar el proceso de hacerse bilingües sin ningún trauma, como Terenci Moix.

**Ya metidos en sus orígenes como escritor, ¿se podría decir que muy pronto el miedo, la soledad, el humor y la ternura se convierten en los temas clave que le van a acompañar durante toda su trayectoria literaria?**

El humor y la ternura serían los instrumentos para poder contar historias sobre esos otros temas. Serían el pincel, pero no lo que dibujas. Lo que dibujas son cuestiones aparentemente no literarias, muy pequeñas, una especie de minimalismo moral: lo que no quieren los grandes escritores, he dicho siempre en broma; como si fueran las bolsas de basura de los grandes escritores y yo pudiera escharbar por ahí. Eso que no quiere Philip Roth ya me lo quedo yo. Aquellas cosas aparentemente no literarias, pequeñitas... Yo sigo pensando que ahí hay grandes verdades. Y además en eso me siento más cómodo; supongo que tiene que ver también con la autoestima, con decir: no me voy a poner ahora a hacer una gran saga sobre la vida y la muerte, y entonces, juegas un poco con pensar qué tipo de vida he tenido yo, qué cosas puedo aportar: partir de un detalle y construir una pequeña historia que al final habla de lo que hablamos todos: del amor, de la decepción, de la esperanza, de la muerte, pero siempre con humor, distancia, incluso contradicciones, paradojas, o por el simple gusto de narrar, que eso a veces se olvida. Esto es un pacto tácito entre una persona que le gusta escribir y otra persona que le gusta leer.

**En paralelo a sus tareas como escritor, su presencia en los medios de comunicación, en la radio y la televisión catalanas, se hace tan constante que a nuestros ojos muestra ese elemento de persona íntima que transmite su obra y a la vez es alguien de mucha actividad pública. ¿Tiene la sensación de haberse hecho un personaje de sí mismo?; porque sale en muchos medios haciendo declaraciones siempre ingeniosas. Usted, permítame decirlo, *entretiene***

**en el sentido más puramente americano del término. En eso parece sentirse como pez en el agua.**

He de decir que cuando empecé a publicar trabajaba en una empresa de muebles como contable. Y para mí ese era el modelo perfecto. Pasé unos años extraordinariamente felices. Por la mañana era contable y por la tarde era escritor. De algún modo, desacralizaba –y desde la esplendorosa juventud– el mito del escritor encerrado, asocial, neurasténico, y además siempre había tenido el ejemplo de mi madre en casa, que siempre decía: tengo que escribir vigilando la tortilla de patatas. Yo me situaba fuera del mito del escritor ensimismado. Pero en el 89, con veintinueve años y dos libros publicados, como contable, me proponen trabajar en la radio: hacer, con Quim Monzó, una radionovela para Catalunya Ràdio, y además colaborar con algún programa. Así que cambié al contable por el radiofonista, pero la fórmula de hacer dos cosas seguía. ¿Qué pasó? Pues que a mí me gusta mucho la radio, y fue la oportunidad de acceder a un mundo que me interesaba mucho. En este sentido, la aparición de Monzó fue decisiva: en el tipo de lengua que utilizo, en el tipo de rigor a la hora de escribir...; era una oportunidad que no podía rechazar. Todo ello tiene una dimensión pública, y esto coincide además con los primeros años en que empiezo a ser articulista y, de una forma muy natural, me convierto en un profesional público de varias cosas, y lo llevo muy bien –si no, no lo hubiera hecho–, y, en la medida en que lo más importante que hago son los artículos, he podido ser escritor, pero uno que habla con gente, que no está todo el día en casa, que hace radio. Tú lo llamas personaje,

y está bien visto: soy yo, pero es un yo muy relativo, que no interfiere sino que ayuda; hay en ello algunos espacios de confusión que también son estimulantes, que tienen que ver con lo que escribo: esas disonancias existenciales que tenemos todos, y ha evitado que esté sistemáticamente condenado por mi profesión al tormento que casi se exige: que la gente sea desgraciada e infeliz; yo estoy dispuesto a eso, pero no por mi profesión, sino por otras cosas, ¡ya me dará motivos la vida!

**Usemos el título *Si te comes un limón sin hacer muecas* como metáfora de la vida. ¿Sería vivir eso para usted: aguantar y soportarlo todo con un *ric-tus estoico*?**

Esta es la historia más bonita de todas las que me han pasado con los títulos. Con diferencia, ha sido el libro que mejor ha funcionado, el que más ha gustado, el que más se ha traducido... Acabo el libro sin título y me llama el editor para decirme que faltan quince días para que entre en imprenta, y necesito un título ya. Me da dos días. Entonces, reúno a mis hijos, que tienen entonces once años, y les digo: necesito un título ya y seréis recompensados. Mi hija, que es muy aplicada, al día siguiente viene con una lista de cincuenta títulos, absolutamente horribles, cursis, y me resulta muy difícil intentar decirle: otra vez será, quizá este pueda servir... Y mi hijo, que es un gandul maravilloso, dice: «¡Ostras, es verdad, tenía que hacerlo!, dame cinco minutos». Se va a la tele y luego me dice: «Ya lo tengo. Acaba de salir un cocinero que ha dicho: si te comes un limón sin hacer muecas, tus deseos se harán realidad». Y pienso: ya lo tengo. Ahí está todo: la amargura, la simpatía... Pero,

claro, es muy extenso, aunque lo quiero así, con toda su dimensión. Entonces llamo a mi editor y le digo que ya tengo el título. Y después de un silencio me dice: ¿no es muy largo? No, no, tiene que ser así, le digo. El editor habla con el distribuidor y al cabo de un rato me llaman y me empiezan a poner pegas. Así que hablo con Monzó y él me dice: es cojudo, escríbelo en un papel para visualizarlo, y entonces dice: «Tenemos la solución Calvino: *Si una noche de invierno un viajero*; córtalo por la mitad». Al final, mi hijo fue recompensado, pero mi hija también en menor cuantía por el esfuerzo. Esa es la historia de toda la suma de casualidades que se dieron para, después de todo el esfuerzo que uno piensa que hace, surja por azar un título que acabó siendo muy importante porque llama la atención. En cuanto al contenido, es muy parecido al libro anterior y al posterior, no hay un cambio radical, y en cambio sí que hubo una consecuencia comercial (también es verdad que todo esto siempre tiene misterio). Además, es un libro muy familiar, porque la familia asoma en todo su esplendor. Por lo tanto, una de las cosas de las que más he escrito son dos cosas: el azar y lo absurdo. Y ese título lo tenía todo. Era redondo.

**A propósito, ¿cómo se lo plantea, tiene un número de cuentos pensados a la hora de construir un libro?, ¿cuándo siente que ha de acabarlo y no añadir ningún otro?**

Actúo mucho por intuición y quiero que sea el retrato de una época. Así que, si de repente me sale un cuento como para divertirme, digo: tú no eres mi hijo, al revés que Darth Vader, y lo sacrifico. En cambio, reconozco a los que quiero contar aunque no sepa exactamente lo que quie-

ro contar. Pero sí quiero que sea una época. Y de algún modo, y por intuición y por acumulación, hay un momento en que me digo: ya lo tenemos. Y entonces, dentro de la estructura, lo único que sé es cuál es el primero y cuál es el último. Y por lo demás, en todo lo que hay en medio, aplico una doctrina que me enseñó un *disc-jockey* hace muchos años en un guateque. Le pregunté: «¿Cómo te las apañas para que la gente baile?»; y me dijo: «Pàmies, no te compliques la vida: una rápida y una lenta». Así que si el criterio es: si vienes de un cuento triste y largo, pones otro diferente a continuación.

**Otro de sus títulos es *La bicicleta estática*, libro que incluso podría pensarse que añade más sentido autobiográfico a su obra, combinado con esa imagen de pedalear inútilmente, como diciendo que no vamos a ningún sitio.**

Ésa era una idea más de poema casi, pero me parecía muy gráfica. Además, coincide con los años en que te recomiendan que tengas una bicicleta estática. Es un libro de los cuarenta, que es una edad nefasta, son mucho mejores los cincuenta, los sesenta, los setenta, los cien... Era un objeto casi mítico, y la idea era esa: señalar una cosa que podría ser muy dramática y pesada sólo con el título. Las historias van en ese lado. La presencia de la biografía, de los padres, de los hijos, de las relaciones... Es que yo trabajo con lo que tengo. En broma siempre digo: si hubiera sido el hijo de Gorbachov, probablemente hubiera viajado por todo el mundo, o me hubiera dado por ser aventurero. Pero lo que tengo es eso: mi familia, mis *neuras*, el miedo a que les pase algo a mis hijos, el tener que cuidar a los padres, que no son unos padres cualesquiera, de modo que, quieras o no, algún día eso también asoma-

rá –el legado familiar nuestro–, aunque he ido cambiando la dosis. El cóctel siempre es el mismo: fantasía, realismo y memoria, siempre son esas tres cosas, y yo creo que lo que ha cambiado es la proporción, que cada vez hay menos fantasía. En mi caso, probablemente hay cosas que aún no he resuelto: qué hago yo con el tema de mis padres. Me gusta que sea una incógnita, casi diría que lo cultivo. Otro iría al psicólogo, yo prefiero dejarme sorprender. De pronto, siento la necesidad de revisar un episodio ya contado por mi madre o hablo con mis hermanos; estoy convencido de que el tema de mis hermanos y el exilio saldrá. Pero no quiero que salga en forma de crónica. *El arte de llevar gabardina* sería el *súmmum* de cuando se da todo. Hay elementos que sólo son tuyos, otros que pertenecen a la historia de tu familia, pero eres capaz de darle una solución literaria muy tuya, que no traiciona tu estilo. Esto es el bingo, eso se da muy poco.

***Canciones de amor y de lluvia* y *El arte de llevar gabardina* presentan grandes concomitancias, en una suerte de continuidad autobiográfica.**

Se parecen mucho, sí. Hay cosas formales muy distintas, pero el tema central es el mismo: de hecho, es el presagio del final del amor en uno; por eso utilizo las canciones, como si fuera un cantante de *blues* que canta *Baby, Please Don't Go*, y en cambio, en *El arte de llevar gabardina* ya se ha ido. Digamos que es un *pack*; formalmente, son muy distintos, porque en uno utilizo más cuentos que son muy cortos y, en cambio, luego introduzco mucho el tema de la muerte de mis padres; no te diré que podrían ir juntos, pero sí que son complementarios.

**¿Y no le asusta el hecho de que uno al escribir pueda ser el vaticinador de lo que vendrá?**

Sí, pero también hay un exorcismo. Gracias a los libros puede ser que las cosas hayan durado un poco más de lo que podrían haber durado. Esa doble cosa está presente en algunos relatos. Yo creo que el final del amor está contado desde *La bicicleta estática*, hace casi trece años; y además hemos acabado bien, ya que *El arte de llevar gabardina* es una reivindicación de que el ex sea una figura no despreciable. Una de las cosas que tendría de diferencia es que *El arte de llevar gabardina* es un libro de ausencias (se acabó el amor, no nos duele tanto recordar a los padres, más el hecho de que tendremos que aprender a vivir sin los hijos porque hay que dejarlos volar), y esto aún no estaba tan conformado en *Canciones de amor y de lluvia*; aún había allí una incógnita, no tenía idea de lo que iba a pasar. *El arte de llevar gabardina* está más cohesionado, todo confluye en tres cierres, como si fueran los mecanismos de unas cajas fuertes que se cierran de pronto.

**¿Teme, tras un cierre así tan absoluto, lo que venga ahora y cómo eso se puede trasladar a la literatura?**

No lo temo. Tengo curiosidad por ello. Cómo me las voy a apañar. Puedo seguir escarbando en algunas cosas, sobre todo en el tema familiar, pero lo otro ya está tocado. Y luego, como siempre intento que corresponda a un periodo, el próximo – que no sé de cuánto será, de cuatro, cinco o seis años –, bueno... en él pasarán cosas que me darán estímulos que me llevarán a ese territorio íntimo. Lo que está clarísimo es que el tono va a ser ése, un poco el de los tres o cuatro últimos libros.

**¿Y nunca en formato largo, en novela?, un género que practicó en los años noventa con *La primera piedra* (1990), *El instinto* (1992) y *Sentimental* (1995).**

Estoy abierto. Estoy en el *mercado*. Había estado fuera durante veinte años, porque era incompatible. Vuelvo a ir a esos salones de baile sórdidos en los que de repente una novela me dice: ¿bailas, chato? Intento ser muy prudente, pero ahora vuelvo a saber que tengo esa posibilidad. Es más, he intentado escribir una novela, el esfuerzo de haberlo hecho me ha sido muy estimulante como liberación. No lo descarto, pero me siento muy cómodo en el formato que cada vez es más, yo lo llamo así, invertebrado. Porque, aunque sean cuentos aparentemente independientes, hay una especie de lógica interior, y eso me gusta mucho. A lo mejor, llega un momento en que pueda desaparecer la estructura del cuento y convertirse en una novela de una manera natural, que sean episodios de algo más grande. Y eso sí que lo intuyo, podría ir por allí, pasar de un sistema muy vertebrado de cuentos con un tono general que los unifica, a perder el tono e ir a una estructura que le dé un cuerpo propio para ser considerado novela. Yo creo que esa transición es muy probable que se dé.

**Cuando últimamente ha dicho, en esa línea de intervenir públicamente o mediante entrevistas de forma siempre ingeniosa y sorprendente, que *no escribe los últimos libros*, ¿a qué se refiere?**

Yo no *escribo* desde *Si te comes un limón sin hacer muecas*. Desde que no escribo, escribo muy bien. El método es el siguiente: en el momento en que tengo a los mellizos, el tiempo queda reducido;

entre la ocupación vital y la profesional (los artículos, la radio...), no queda tiempo. Entonces te dices: es que yo soy escritor, no me vais a joder la vida así, y aparece un proceso de resistencia interior, de decir: yo voy a seguir escribiendo. ¿Qué significa eso? Que creas una nueva dimensión en la que tú no puedes controlar el tiempo: un factor importante. Al principio había sufrimiento, era motivo de pena y agobio y angustia: no estoy escribiendo, estoy cuidando de mis hijos y trabajando, pero no me estoy realizando como artista. Entonces, hay un clic muy simple, que es que me digo: dejo de escribir, y ahí es cuando descubro que es una pura patraña, pero noto que es importante preservar la patraña. Ahí sí que tengo una doble vida.

### **¿Sería algo así como quitarse responsabilidad a la hora de escribir y hacerlo de todas maneras?**

Totalmente. Primero, me convierte en un adúltero. Le da misterio. De noche, yo soy el Zorro: cuando todos duermen, yo me pongo el antifaz, saco la espada y voy a resolver problemas, que son míos. Luego, hay una cosa que sí que he visto de la que no me había dado cuenta hasta hace muy poco: los tres últimos libros, especialmente, tienen un tono de melancolía y tristeza que hacía que incluso mi hermano me llamara para preguntarme si estaba bien. Pero yo le decía: sí, yo estoy muy bien, lo disfruto mucho, porque creo que puedo llegar a ese tono en los cuentos porque tengo los artículos. Al ser un profesional de cualquier otra cosa, todo lo que es pirotecnia –opinión, ponerme solemne, dar sermones–, todo eso está en esta parcela, de modo que lo que me queda es muy íntimo, y además como es una cosa de doble vida, que no está estructurada... Si me di-

ces: mañana ¿cuándo escribirás?, no puedo decirlo. Y luego está el hecho de que escribes en tu cabeza.

### **Porque en su caso, ¿un cuento nace así, de una obsesión repentina?**

El método que yo utilizo mucho es: si dura como obsesión, entonces lo escribo. Lo considero mi control de calidad. Si la idea me obsesiona dos o tres semanas, apunto algo, un cuento sobre un borracho que está dentro de un contenedor, por ejemplo, y entonces ahí se queda; y si no permanece, lo dejo, pero si ocurre, tengo que hacer una primera versión. Todo eso clandestinamente...

### **¿Y ya sabe el final del cuento al principio de haberlo concebido?**

No. Si lo sé, no lo escribo. No tiene por qué ser el final, pero siempre tiene que haber un elemento importante de incógnita. John Irving, que para mí es dios, decía: empiezo las novelas con la última frase, y decía tener unos mapas de cada capítulo, y yo pensaba: esto no lo podré hacer nunca, porque precisamente lo escribo no para saber de qué va, pero sí para ver qué pasa, de algún modo. Siempre tiene que haber algún elemento –a veces es el estilo– de reto. Te pongo un ejemplo. En *Si te comes un limón sin hacer muecas*, hay un cuento sobre una gota que cae de un grifo. Eso es un reto. Te dices: ¿soy capaz de hacerlo? Sabes más o menos de qué va a ir el cuento. Se trata de un reto, de una curiosidad, de una necesidad. En todo caso, siempre tiene que haber algún elemento de incógnita.

**Hace veinte años, a este lector le impactó sobremanera el final del cuento «La máquina de hacer cosquillas»: una tierna y durísima recreación de**

**un detalle cotidiano que reflejará la pérdida de una hija por parte de un individuo al que sólo le queda fingir para sobrellevar el miedo a pronunciar la verdad. ¿Lo más satisfactorio para un escritor es precisamente provocar ese tipo de perplejidad en el lector, y que pasados los años aún conserve esa sensación?**

Eso es lo ideal. Lo que te pasó a ti con este cuento le ha pasado a muchos lectores. Eso es el bingo, el gol de Messi a treinta metros por la escuadra. No todos pueden ser así, pero yo creo que lo importante es marcar algún gol, aunque sea el gol del cojo. Pero sí que es verdad que a veces se dan circunstancias –en el último libro ha pasado con dos o tres cuentos– en que notas algo especial. Yo soy mucho más lector que escritor, y yo como lector, noto la diferencia de cuando una cosa sé que va a perdurar y otra que me ha dado una gran satisfacción pero que simplemente pasará. Cuando perduran las cosas, eso lo sabe mucho más el lector que el escritor. El escritor lo ignora. Una de las cosas que estoy viendo y que, por supuesto, me encanta –igual que me encanta que la gente se acuerde de «El arte de hacer cosquillas»; yo mientras lo escribía no tenía ni idea de que pasaría eso–, es que ahora noto que, con *El arte de llevar gabardina*, vuelve a pasar lo mismo: que hay dos o tres cuentos en que notas la

participación del lector por los mecanismos emocionales que activa, por el proceso de identificación (todo el mundo tiene madre, etcétera). También hay que pensar que, aunque yo tengo lectores jóvenes, en general, el grueso de mis lectores ha envejecido conmigo, pero en todo caso esos jóvenes están accediendo a un tipo de emociones que les prepara para el futuro. O incluso sólo como material literario más accesible en lo emocional, muy simple y básico, pero muy intenso. Yo diría que también hago un uso de la libertad que antes estaba condicionado por los prejuicios; son prejuicios no morales, sino estéticos, como diciendo: yo no hablo de estas cosas. En el momento en que te liberas de eso, es como si abrieras una compuerta que el lector percibe, y por eso es tan importante no renunciar al rigor en el estilo, a la apuesta personal. Y diría más: tiene que ver con el hecho de poder decir que lo importante es hacer feliz a alguien, que es algo que hace diez años no hubiera pensado. Hubiera dicho: ¿pero esto qué es, una canción de Pimpinela? Ahora bien, ¿eres capaz de hacer una canción de Pimpinela, que no lo parezca y que no lo sea al final, y que transmita esa verdad que te ha durado a ti años? ¿Eres capaz de hacer eso? Y no sólo como reto, sino también incluso como un recurso de autoestima; en definitiva, para eso escribimos.



**La cultura védica.  
Excursus sobre la literatura  
india más antigua**

*Por* Juan Arnau

## LA CIVILIZACIÓN MENTAL

A diferencia de otras civilizaciones de la Antigüedad, de la época védica no han sobrevivido restos en piedra, figuras de terracota o instrumentos ceremoniales. Sabemos que se movían en carros y erigían altares con ladrillos cocidos, pero ninguno se ha conservado, tampoco templos, palacios, murallas o sarcófagos, ni siquiera manuscritos o inscripciones en piedra. Y sin embargo, a pesar de ese gran vacío arqueológico, conocemos con detalle la mitología védica, la liturgia de los sacrificios, cuáles eran las víctimas, cuántos sacerdotes participaban, qué palabras pronunciaban y cuál era, en definitiva, el comercio con los dioses. Huérfana en restos materiales, la civilización védica es rica en palabras, en versos, cantos y fórmulas litúrgicas. Palabras sagradas custodiadas mediante la transmisión oral durante más de tres milenios, gracias a la inteligencia y devoción de eruditas escuelas de brahmanes, cuyas técnicas mnemotécnicas dejarían asombrado al mundo.

De todas esas palabras, una gran mayoría están dedicadas al sacrificio. Incluso las celebraciones del *Rgveda* están consagradas a ese fin. La complejidad y audacia de los brahmaṇā (un género de textos exegéticos y rituales que antecede a los āraṇyaka y las upaniṣad), no tiene parangón en la historia antigua. Ni en Egipto, Grecia, China o Mesopotamia, encontramos esa preocupación por el ritual. Ninguna otra civilización tiene un aparato formal o un corpus de textos litúrgicos comparable. Textos no siempre fáciles de interpretar, dedicados, en su gran mayoría, al sacrificio del soma, celebrados por aquellos que «están en el secreto» de esa planta y de los estados de conciencia que suscita, pero de ello hablaremos más adelante.

La importancia del ritual en la sociedad védica tiene su justificación. El sacrificio es una secuencia de gestos dirigidos a lo invisible y, según los propios ritualistas, lo invisible constituye tres cuartas partes de la totalidad del mundo. El sacrificio pretende entablar un diálogo con ese ámbito intangible, que resulta decisivo para el destino de lo visible. Pues el sacrificio ni es un acto intencional ni es exclusivamente humano, es como la respiración de un universo vivo, va aparejado a la vida y podría decirse que es la vida misma. Aunque tratemos de ignorarlo, aunque nos escandalice su violencia, existirá siempre. Esa sensación de la inevitabilidad del sacrificio tiene su explicación mítica. Sin el sacrificio de Prajāpati el mundo no existiría, el pensador védico tiene una conciencia muy clara de esta exigencia. Sabe que es hijo del sacrificio. Ignorar este hecho no resuelve nada, encubrirlo supone únicamente una inflación del inconsciente. Las upaniṣad y el budismo reaccionarán a esta situación, sumergiéndose en el

inconsciente, desarrollando una cultura mental y unas estrategias mentales que amortigüen esa condición original de la naturaleza humana. En el mundo védico, como ocurrirá después en el hinduismo y el budismo, la mente tiene una posición privilegiada y constituye el fundamento de todo lo demás. Gracias a esa naturaleza «mental», la ciencia del sacrificio es capaz de dudar de sí misma y ser irónica respecto a sus propios procedimientos. Pues lo mental es capaz de un desdoblamiento en el que profundizarán las upaniṣad, desde las más antiguas a las más recientes, el sāmkhya y la *Bhagavadgīta*.

El sacrificio implica violencia y separación, pero parte del supuesto de que nada se pierde. Algo se separa del lugar al que pertenecía y eso resulta doloroso. Miedo, reverencia o necesidad de diálogo, algo se da y algo se pierde con cada ofrenda. El sacrificio es, ante todo, un modo de integrar a la comunidad en un orden más amplio, y de hacerlo sin alterar demasiado ese orden, evitando que las potencias superiores que lo rigen desaten su furia contra la comunidad.

Uno de los himnos más célebres del *Rgveda* narra el sacrificio primordial.<sup>1</sup> Un drama en tres actos. El primer acto tiene como protagonista al uno primordial, el segundo acto a los dioses y el tercero, de un modo implícito, a los hombres. El cuerpo del primogénito, desmembrado por el sacrificio, da lugar a las diversas partes del cosmos. En el *Himno al Puruṣa* (*ṣuṣa-sūkta*) se dice que los dioses ataron al *ṣuṣa* al poste del sacrificio y lo sacrificaron. Sacrificaron al propio sacrificio, se dice a continuación, de modo enigmático, y así quedaron establecidas las primeras reglas del orbe. Dicho acto original inaugura el funcionamiento del mundo, que es básicamente un perpetuo sacrificio (ese que deprimió a Bṛghu, cuando Varuṣa lo envió a descubrir el mundo), donde para crecer y desarrollarse los animales se ven obligados a comerse unos a otros. Al firmamento, donde residen los Sadhya y los dioses, llegó también esa influencia. El motivo psicoanalítico de «matar al padre» o la idea moderna de la muerte de dios, encuentra aquí su primera expresión literaria. Pues no sólo los hombres (y el orden social) sino también los dioses han nacido del *ṣuṣa* que ahora se sacrifica. El progenitor se ha desmembrado en el mundo. «De su mente nació la Luna, de sus ojos el Sol, Indra y Fuego de su boca, Viento de su aliento. Del ombligo, el espacio; el firmamento, de su cabeza; de sus pies, la tierra; y de sus orejas, las regiones del espacio. Así fueron construidos los mundos».<sup>2</sup> Ese acto cuasi-fundacional será imitado y repetido por los hombres. Hay algo inaceptable en esta cosmovisión, contra la que se rebelarán tanto el budismo como algunas upaniṣad

tardías. El sacrificio no es la manía sanguinaria de una tribu sino el funcionamiento mismo del cosmos y la lógica de la evolución de los seres. Además, lo veremos más adelante, es el resultado de una actividad desencadenada por el deseo. Aceptar el deseo es asumir ese asesinato primordial.

Los dioses no siempre ayudan a los hombres y, en ocasiones, los ven como rivales de gran poder, cuando los desafían mediante las prácticas ascéticas. Pero lo más frecuente es que los dioses ignoren a los hombres y sólo reconocen al sacrificante. Únicamente mediante el sacrificio es posible establecer un diálogo con ellos. El sacerdote oficiante pronuncia la estrofa *gāyatrī* y mediante esa palabra métrica la oblación puede ascender al cielo. En el sacrificio obra así el salto de la no-verdad a la verdad. Pero la intensidad de la verdad agota y no es para aquellos que están acostumbrados a vivir en el engaño. Vivir continuamente en la verdad es inhumano y, a la postre, enajena.

Concluido el sacrificio, hay que poner distancia, regresar al sueño tras la larga tensión de la vigilia. Regresar a la no-verdad, a la inercia de la vida anodina. De ahí que los sacrificantes no dejen rastro alguno y consagren los utensilios al fuego. Se borran las huellas, se quema el poste sacrificial y las hierbas que han servido de asiento a los dioses, se abandonan los ladrillos a la voracidad de la selva. El sacrificante abandona el lugar en silencio y se purifica con agua. Se friega la espalda y el pecho para mudar de piel y se visten con ropas nuevas. Todos los que participaron, incómodos por lo que vieron, se aprestan a olvidar lo sucedido. No es soportable la carga de sentido que supondría un sacrificio continuo. Se abandona el lugar como se abandona la escena del crimen. Pero volverán.

Lo ocurrido durante el sacrificio tiene la finalidad dejar una impresión (*vāsānā*). La tensión del sacrificio se transfiere a la mente. La atención se afila. El exceso de realidad se torna irrealidad. La liturgia es gesto y también acto mental, mente que actúa sobre sí misma (*karma-yoga*, se dirá después en la *Bhagavadgītā*). Como hizo Prajāpati en el origen, en el principio de todos los sacrificios. El sacrificio es una representación, pero también un acontecimiento decisivo que incide en el curso del mundo. ¿Y qué representa? El *tapas*, el ardor creativo que dio origen a todo, la energía interior que buscarán después los ascetas, el prodigio que está detrás de todo lo demás. El mundo tuvo su origen en ese «calor», por el fuego vino y por el fuego se irá.

Para el pensamiento védico, la mente no es algo que posea cada cual. El mero hecho de ser conscientes, de saberse ser, viene de lejos. Nos alcanza al despertar y se aleja al caer en el sueño

profundo. La mente es infinitamente rápida, puede ir desde el origen hasta el presente en un abrir y cerrar de ojos. Y no porque la mente tenga la velocidad de la luz, sino porque el espacio y el tiempo han sido creados por ella. La mente (*manas*) es para la civilización india una potencia superior a los dioses y, por su gracia, los dioses pueden reflejarse en el individuo. La mente lo inunda todo y, paradójicamente, concibe en soledad. Pero su omnipresencia no significa omnipotencia. La mente puede verse atrapada en oscuros pozos de gravedad. Flota, por así decir, en el aire, y el sujeto debe aprender a traerla hacia sí, a recogerse para que se pose en él como un ave. Y que lo haga de un modo natural y propicio, no obsesivo o recurrente, de un modo ligero y alado. Para el pensamiento védico hay conciencia antes de que haya algo de lo que tener conciencia. Una idea que cristaliza en el *sāṃkhya*. El mundo natural es el contenido de una conciencia que originalmente carece de contenido, el *puruṣa*. Por eso algunas narraciones inciden en que los esclarecidos (*ṛṣi*) son anteriores al mundo.<sup>3</sup> Dice el *Taittirīya brāhmaṇa*, «lo no manifestado estaba solo y de esa soledad nació la mente diciendo: “quiero ser”». Desde entonces la mente concibe en soledad. Por ello la mente es tan afín a la alucinación y tan libre en los sueños. Por eso también está tan cerca del primogénito, pues nació con él, de ahí que Prajāpati dude de su propia existencia, de si es sueño o realidad. «Prajāpati es, por así decir, la mente. La mente es Prajāpati».<sup>4</sup>

#### MENTE Y PALABRA

Según uno de los mitos cosmogónicos, Prajāpati deja que sea la Palabra (*vāc*) la que organice la creación. El valor de la palabra en la cultura védica es incalculable. Cuatro de las seis ciencias auxiliares del veda (*vedāṅga*) está dedicadas al habla: fonética (*śikṣa*), métrica o prosodia (*chāṇḍa*), gramática (*vyākaraṇa*) y etimología (*nirukta*). Las otras dos son la propia ciencia de la ejecución ritual (*kalpa*) y la del tiempo propicio (*jyotiṣa*). Basta con pensar en la constante utilización de los mantras como vehículo y objeto de meditación. Mediante la palabra, la mente llega a los dioses, mediante la palabra se ofrece el sacrificio. La cultura mental se basa, entre otras cosas, en la palabra, más concretamente en el sonido. Pero ambas no están al mismo nivel, como lo estarán en Grecia con el *logos*. La mente es superior a la palabra. Esta última, imita a la mente, la sigue. Pero no puede alcanzar lo que la mente alcanza, el silencio del sabio. En el *Sataṣpatha-brāhmaṇa* (*Los cien caminos*) se dice que los dioses se hicieron fuertes en la mente, mientras que los asuras se refugiaron en la palabra.<sup>5</sup> Sin embargo, los recitadores cuidan escrupulosamente los aspectos

fonéticos de los himnos, cantos y fórmulas litúrgicas. Los versos métricos permiten embridar en caballo de la mente, que de otro modo galoparía descontrolado. La pareja *mente-palabra* es una de las parejas primordiales, lo masculino y lo femenino, como lo será más adelante *puruṣa-prakṛti* (conciencia-naturaleza o contemplación-creación). De esa tensión esencial, de esa cópula, emana lo creado. Pero lo creado no es todo lo que hay, lo manifiesto no agota el cosmos, sólo es una cuarta parte.

La desigualdad entre mente y palabra es una de las marcas de la civilización india. «La mente es superior al lenguaje. Así como el puño cerrado puede encerrar un par de dados o de frutos, así también la mente comprende las palabras y el habla», con esta frase se abre la sección séptima de la *Chandogya upaniṣad*. Una elección que contrasta con la actitud griega y judía, que estableció una alianza con el *logos*. Desde Sócrates, el conocimiento filosófico quedaría vinculado a lo discursivo, al poder del argumento, aunque sólo sea para establecer sus limitaciones (la ignorancia y la ironía socráticas). Posteriormente, el Evangelio de Juan haría del verbo la encarnación divina y la mente, la cultura mental, quedaría desde entonces ligada a la palabra y la razón.

#### EL PRIMER LIBRO

El *Rgveda* es el primer libro de la civilización india. Un libro que no es un libro, que no tiene pliegos ni lomo, que no está cosido o enrollado en pergaminos. Un libro invisible, sin escritura. Un libro oral. El más antiguo y solemne de todos los libros es sonido puro. Un sonido custodiado por la memoria de jóvenes brahmanes durante más de tres mil años. La colección consta de más de un millar de himnos propiciatorios, no exentos de lirismo, cuya composición se atribuye a siete sabios legendarios, los *esclarecidos (ṛṣi)*, de los que hablaremos más adelante.<sup>6</sup> A este libro lo acompañan otros dos, juntos forman la «triple sabiduría» (*trividya*). Un libro de cantos, el *Sāmaveda*, y un libro de fórmulas litúrgicas, el *Yajurveda*. Posteriormente se añadirá un cuarto veda, el *Atharvaveda*, compendio de magia popular y doméstica.<sup>7</sup> Todos ellos contienen, en mayor o menor medida, porciones del *Rgveda*.

A pesar de ser el más antiguo de los textos que han sobrevivido de la civilización india, el *Rgveda* no es en absoluto de una composición arcaica o primitiva. Es más bien todo lo contrario, una antología de un corpus más amplio, una selección (*saṃhitā*) de loas a los dioses de una antigua tradición de recitadores y poetas. No todos los himnos intentan persuadir o seducir a los dioses, hay himnos irónicos e incluso filosóficos, sobre el origen del mundo y otros que tratan de la vida cotidiana de los arios. Aun-

que tal vez no sea el conjunto más antiguo de textos del ámbito indoeuropeo, como sostiene Renou, es muy posible que se trate del conjunto de documentos literarios que se redactó y fijó más pronto. Y a pesar de que los arios venían de Asia central, la antología tiene elementos claramente indios como plantas, animales y costumbres típicas del subcontinente, desde el elefante hasta la hierba *kuśa*. La obra está escrita en sánscrito védico, una lengua que se caracteriza por la libertad en el orden de las palabras, las elipsis e hipérbolos, los compuestos y el uso de partículas enfáticas de matices muy diversos. El védico es un idioma rico y complejo, emparentado con el griego por su origen indoeuropeo y que parece derivar de un idioma común hoy desaparecido.

La fecha de composición del *Rgveda* es incierta. Algunos la sitúan en torno al año 1200 a. E.C., época en la cual se cree que los indoeuropeos de la rama aria, procedentes de Asia Central, migraron hacia el subcontinente indio (mientras que los dorios, también indoeuropeos, lo hicieron hacia Grecia). El propio texto menciona el que pudo haber sido su lugar donde se elaboró la antología, la región de los Siete Ríos (actual Punjab) tributarios Sindh (Indo), en el actual Pakistán.

La fidelidad en la transmisión del *Rgveda* es un fenómeno único en la historia de las civilizaciones. La transmisión oral de generación en generación corre a cargo de familias o escuelas de brahmanes, denominadas *śākhā*. Cada una de ellas se especializa en un *samhita* concreto y mantiene un escrupuloso respeto a las reglas de pronunciación, aunque cada generación ha ido apropiándose de elementos diversos y elaborando sus propias síntesis y reglas de pronunciación, siempre desde el rigor en la transmisión. El manuscrito más antiguo del *Rgveda* data del siglo XI, por lo que podemos suponer que el texto se ha conservado en la memoria de estos linajes de recitadores durante casi dos milenios. En la soledad de su trabajo, los copistas de manuscritos en los monasterios medievales podían cometer errores que quedaban sepultados en los libros o eran reproducidos por los escribas. En la tradición viva de las *śākhā*, los textos se revisan con recitaciones periódicas y se encuentran sometidos a exhaustivos mecanismos de control.<sup>8</sup> En este sentido, resulta significativo que la enseñanza tradicional se centrara en la fidelidad a la forma, (la exacta pronunciación fonética de los versos) en lugar de centrarse en el significado, que suele variar con el tiempo. Se prefiere lo eterno a lo temporal. El sonido frente al sentido. En la convicción de poder teúrgico de la palabra (*vāc*), en su fuerza creativa y en su eficacia como instrumento de persuasión divina. La música de la palabra sánscrita es, en el veda,

la única ciencia eficaz. El pie métrico (llamado *pada*, como la huella sagrada de la vaca) es la escalera que sube al cielo.

Los elementos del *Rgveda* son universales: el fuego y el agua. Sus animales ya no lo son tanto: la vaca, el macho cabrío y el caballo (de las estepas de Asia Central). Su ámbito: lo inabarcable, el océano de la mente que es el del firmamento. Su elixir mágico, el soma. El sacrificante ha de seguir la senda del fuego, el misterioso camino trazado por las llamas.

La complejidad y sofisticación de la literatura védica hace pensar en una sociedad altamente civilizada, si no en la técnica, al menos en lo que se refiere a las prácticas sociales. Los compositores de los himnos fueron, de esto no hay duda, sacerdotes que se ganaban la vida con sus conocimientos litúrgicos y que estaban muy especializados en el formalismo ritual. Se trata de un producto marcadamente erudito en el que los poetas rivalizaban entre sí en las metáforas, la composición de arcanos, el elogio de lo divino o la creación de cosmogonías. El lenguaje se encuentra cargado de fórmulas y el universo simbólico que manejan es sólo accesible a los iniciados. Como en el mundo académico contemporáneo: las fórmulas sólo resultan inteligibles para los que han recibido la iniciación y están en el secreto de los valores simbólicos y las asociaciones.<sup>9</sup>

No todos los himnos son sacerdotales, los hay que tratan temas de la cultura popular, como el himno a las ranas, que celebra su aparición con la llegada de la estación de lluvias, o el himno al corcel Dadhrka, famoso por su velocidad y valor en la batallas. También hay himnos dedicados a los pájaros, para que sus cantos sean de buen augurio o a virtudes como la hospitalidad y la generosidad. Hay himnos humorísticos y eróticos, de inspiración popular, como el que hace referencia a la diversidad de los deseos y las ocupaciones, en los que cada cual encuentra su provecho y bienestar. «Roturas desea el carpintero, enfermedades el médico. Y cada uno, deseando riquezas, sigue como las vacas sus propias ideas. El caballo desea un carro ligero, risas el bufón, agua la rana, la vellosa concavidad el falo».<sup>10</sup>

En el *Rgveda* no hay rastro de la idea de un caos primigenio, como ocurre en las cosmogonías helénicas. Sin embargo, sí aparece la idea de que el deseo fue la primera semilla de la mente, y también de la posibilidad de descubrir, en el interior del corazón, como hicieron los *rsi*, el vínculo (*bandhu*) entre lo manifiesto y lo inmanifiesto, entre el ser y el no ser.<sup>11</sup> Encontrar los vínculos era un asunto clave del conocimiento y el eje alrededor del cual orbite el pensamiento de las upaniṣad. Otra de las divergencias importantes respecto a la tradición filosófica griega es que los dioses indios están envueltos en la misma incertidumbre que los

hombres respecto al origen. Son fuertes y poderosos y, en cierto sentido, eternos, pero están sujetos a la periódica renovación, por medio del fuego, de los ciclos cósmicos. Compiten con los hombres y los *esclarecidos* por averiguar cuál fue en verdad su origen. Origen, por otro lado, velado al mismo Primogénito (Prajāpati), que ni siquiera lo conoce.

En el *Rgveda* no se narran mitos pero se aluden a ellos, a veces de un modo enigmático. Para conocer en detalle el mito hay que acudir a los brāhmaṇa y a comentarios antiguos. Un buen ejemplo es el ciclo de Indra, dios supremo de los himnos védicos. Tvaṣṭṛ o Viśvakarman («modelador de todo»), es el artesano de los dioses y padre de Indra (un Prajāpati de grandes poderes ascéticos, se dirá en el *Mahābhārata*). Tiene una vaca mágica cuyas ubres producen el soma pero se la oculta a Indra. Conocer el secreto del soma supone un gran poder, el de la palabra y la fórmula mágica. Indra, que no conoce rival, decapita a Dadhyañc porque ha revelado a los Aśvin este secreto. Luego roba el soma a Tvaṣṭṛ y lo decapita también.<sup>12</sup> Según otro mito, Indra se enfrenta a Vṛtra, su enemigo supremo. Tvaṣṭṛ fabrica para él un rayo sibilante.<sup>13</sup> El dragón tenía su guarida en una cueva e Indra abrió las entrañas de la montaña con su rayo. Las aguas corrieron como vacas mugientes hacia el océano y el generoso cogió el rayo como arma y mató al primogénito de los dragones, que retenía en su vientre el soma. Bebió del jugo en las tres vasijas, desbaratando los ardides de los hechiceros, arrebatándose a quien había abusado del soma, haciendo nacer el Sol, la aurora y el firmamento. «Como árbol caído talado por el hacha, yace el dragón abatido y despedazado sobre la tierra. Liberados los Siete Ríos, las aguas se desparraman y cubren su cuerpo.<sup>14</sup> Indra es el soberano de lo inmóvil y de lo que se mueve, del animal salvaje y el doméstico, reina sobre su pueblo y lo sostiene como el eje a la rueda». El mito se contará un milenio después en el *Mahābhārata*, cuando la supremacía de Indra haya declinado en favor de Śiva y Viṣṇu.

## LOS SIETE ESCLARECIDOS

Hemos visto que el conocimiento sagrado se encuentra encriptado en un largo poema, una colección de mil veintiocho himnos que fueron «escuchados» por siete sabios de la Antigüedad. Los siete videntes o esclarecidos (*saptarsi*) tienen un origen legendario, en ocasiones mítico. Ellos escucharon la música original, los cantos de *Rgveda*. Según uno de los mitos, son hijos de la mente de Prajāpati y hacen su aparición cuando el ser primordial decide ir más allá de sí mismo, salir de su soledad para conocer a otros. El primogénito, se nos dice, está compuesto de los siete alientos vitales que

engendrarán todas las cosas. De ahí que la creación, en la que se deshace, en la que se desmiembra y extenúa, en cierto sentido burre a Prajāpati, que no volverá a tener el protagonismo que tuvo al principio, ni en el despliegue ni en la regencia del cosmos. Esa soberanía está ahora en manos de los Saptarṣi y de los dioses.

Los esclarecidos han acumulado un enorme poder mediante el cultivo del ardor (*tapas*). Pueden incendiar o deglutir partes enteras del universo y son temidos hasta por los dioses. Ese temor reverencial no impide que sean ensalzados en numerosos pasajes de la literatura. Los himnos no los mencionan por sus nombres, aunque éstos aparecen en textos posteriores, como los brahmaṇā y las upaniṣad. La lista más antigua de los la encontramos en el *Ājaiminiya Brahmana*: Agastya, Atri, Bhardvaja, Gautama, Jamadagni, Vasiṣṭha y Viśvamitra.<sup>15</sup> La *Bṛhadāraṇyaka-upaniṣad* ofrece una lista ligeramente distinta.<sup>16</sup>

Debido a que pertenecen al tiempo original, la inspiración de los *ṛṣi* se encuentra siempre presente, en las recitaciones y los ritos cotidianos. Inyectan continuamente su energía sobre el mundo, alentando nuevas canciones y nuevos pensamientos. Impulsan el crecimiento de las cosas, como el sol que hace girar los astros y como Savitṛ, que las lleva a su madurez. Pero no siempre son capaces de controlar su energía y también pueden arrasarla con sus ataques de ira. Aunque paradójicamente pertenecen al ámbito de lo inmanifiesto (*asat*), a esas tres cuartas partes invisibles del universo donde se decide lo visible, se dice que residen en la Osa Mayor. Gracias a la incandescencia de su mente y del cultivo del ardor interno, pueden dar el salto a lo divino e incluso trascenderlo. Por eso se dice que los esclarecidos no son dioses, pero tampoco hombres. En algunos de los relatos cosmogónicos, su emanación antecede a la de los dioses. Del ardor nacen los grandes pensamientos, los inspirados himnos del *Rgveda*, las fórmulas litúrgicas del *Yajurveda*, los cantos de *Sāmaveda*, los encantamientos del *Atharvaveda*, y las grandes intuiciones y frases de las upaniṣad.

En el *Rgveda* los siete esclarecidos son tres parejas de gemelos y uno que nació por sí mismo.<sup>17</sup> En otros textos se dice que residen en el firmamento junto a sus concubinas, las Pléyades, a las que un amante solitario, Agni, trató de seducir. Su inmenso poder les permite desafiar a los dioses pero no siempre pueden controlar sus energías (aquí representadas por sus mujeres). En el *Rgveda* encontramos un curioso diálogo entre el *ṛṣi* Agastya y su mujer Lopamudra, que ilustra la personalidad de la mujer védica.<sup>18</sup> Cansada de una larga abstinencia sexual, la esposa le reclama sus atenciones. «Me ha venido el deseo por mi toro, que de sí me aleja». A pesar de

que «la vejez destruye la belleza de los cuerpos», Agastya accede, «vamos, triunfemos en ese certamen de mil mañas». La mujer deja al sabio exhausto y resoplando, que al terminar el acto amoroso se purifica bebiendo una copa de soma. El Dioniso indio, Śiva, también sedujo a las mujeres de los *ṛṣi*, que le siguieron presas de la ebriedad. Hay una tensión esencial entre el orden del mundo (que los sacerdotes tratan de perpetuar mediante el sacrificio) y la certeza de que antes o después ese orden será derribado por la simple necesidad de la regeneración. Śiva representa ese «espíritu de la disolución» que hace temblar a los dioses.

El viaje de la mente es el viaje de un pensamiento a otro. Ese viaje puede seguir un itinerario ascendente (el que conduce a los dioses) o descendente (el que lleva a los abismos). La creación en su conjunto es el viaje de todas las mentes, que pueden en su recorrido caer en bucles, precipitarse en grutas, o encontrar trampolines que hagan posible el salto a lo incondicionado. Respecto a los primeros, el entendimiento puede convertirse en surco rayado y caer en lo repetitivo, en pensamiento único. Hoy lo llamamos obsesión, los grandes poderes, el sexo, el dinero, la comida o la violencia, crean pozos para el pensamiento y no le permiten proseguir su viaje. Los tres venenos budistas (la codicia, el odio y la estupidez) o los siete pecados capitales son una cartografía de esos pozos. Cada tradición de pensamiento tiene los suyos. La secularidad, la nueva *religión de la sociedad* (Pániker, Calasso) en su liberalidad los ignora para no parecer puritana o anticuada. Pero cualquiera que haya caído en ellos conoce sus peligros y se cuidará de banalizarlos. En el ámbito de los vedas, ese pozo es el vientre de Vṛta, que se ha tragado todo el soma y no permite el vuelo de la mente.

La composición del ciclo tercero de *Rgveda* se atribuye al *ṛṣi* Viśvāmitra, el «amigo del cosmos», autor del célebre mantra *Gāyatrī*.<sup>19</sup> En el himno 267 de dicho ciclo el sabio y poeta acompaña a los Bharata en una de sus expediciones por el Punjab.<sup>20</sup> Cuando alcanzan la confluencia de los ríos Virat y Śutudri, el poeta se dirige a las corrientes, personificadas en diosas, «que saliendo jubilosas de los montes, como dos yeguas libres ansiosas de galopar, rivalizan en su carrera». «Escuchad hermanas al poeta, que viene de lejos con las carretas y carros para la batalla. Agachaos, oh corrientes; dejasos atravesar sin llegar con vuestras ondas al eje de los carros». Las aguas acceden a la petición y los carros de los Bharata pueden cruzar y proseguir «en busca del botín de vacas». El poema termina diciendo: «El poeta obtuvo la gracia de los ríos. Creced, refrescantes y generosos; llenando vuestros lechos; marchad veloces».<sup>21</sup>

## TAPAS

En todo saber hay una especie de combustión. Las tradiciones chamánicas lo saben bien. El yoga descubrió que una de las llaves de acceso a ese calor interno era la respiración. Con el *tapas* puede conquistarse el mundo porque ese ardor es precisamente la energía que recorre los fenómenos, la energía creativa del mundo, la fuerza que rige los procesos de transformación continua del mundo natural. De ahí que los *ṛsi* sean también garantes del orden del mundo, del orden rutinario y de las catástrofes y son, junto a los dioses, los causantes de las grandes irrupciones y las grandes disoluciones.

El ardor creativo, ese calor interno generado por la contención que es el fundamento de la creación. «Todo era agua indiferencia y vacío –dice el *Rgveda*– y el uno surgió por el poder de su propio ardor interno». Es el origen mismo del deseo, del «sembrar de la mente» y se encuentra relacionado con el brillo conocimiento. Los ascetas, «cuyo vestido es el viento y harapos del color del azafrán» (X, 136) cultivan el *tapas*. El himno 190 del décimo ciclo del *Rgveda* está dedicado a *tapas*, el ardor interno que cultiva el asceta. De ese ardor, se nos dice, nacieron el orden y la verdad, la noche y el ondulante océano. Del ondulante océano nació el tiempo, señor de los días y las noches y de todo cuanto vive. De ese ardor, nacieron el sol y la luna, el cielo y la tierra, el espacio que los separa y la luz.

## LA CREACIÓN

*¿Dónde está la sangre de la tierra, la vida, el espíritu?  
¿Quién puede acercarse al hombre que sabe, para preguntarlo?*

*RV 1.164.4*

La creación es difícil y, en muchos sentidos, fallida o dolorosa. La omnipotencia del creador, como intuyó Leibniz, es una ingenuidad. Este mundo es el mejor de los posibles. En la literatura antigua, Prajāpati es la esencia de la creación y también la esencia del sacrificio. Estos dos términos, en sus primeras manifestaciones, parecen indistinguibles. Hay un poder creativo del sacrificio y un sacrificio en la creación. Prajāpati se exprime a sí mismo y se «despliega» mediante el cultivo de *tapas*, el ardor o calor interno que emite su cuerpo. Un concepto clave de la cosmogonía védica y que tendrá un largo recorrido en las tradiciones ascéticas. Los poros del cuerpo de Prajāpati emiten luces que ascienden para fijarse en el firmamento, son las estrellas. Entre esas dificultades, destaca la

sexualidad (las primeras creaturas son autosuficientes en este sentido). Según uno de los mitos recogidos en el *Satapatha-brahmana*, Prajāpāti, exhausto tras la creación, se transforma en un caballo y esconde el hocico bajo tierra durante un año. De su cabeza aflora la *figus religiosa*, el árbol del despertar (*aṣvattha*).

Los mitos más antiguos de la creación aparecen en dos libros tardíos del *Rgveda*, los más filosóficos, el primero y el décimo. En ellos encontramos algunas estrofas, no demasiadas, que inspiran la especulación en textos posteriores, los brāhmaṇa y las upaniṣad. En ellos se aborda el origen del mundo, la formación de los elementos, la inserción del flujo primigenio en las criaturas y la evolución de la vida a partir de la muerte. Estos mitos tienen una extraordinaria importancia debido a que uno de los ejes de la cultura védica es la reactualización simbólica de la creación como parte de las prácticas rituales que giran en torno al sacrificio.

Prajāpati es la esencia del sacrificio. Se exprime a sí mismo, practica el ascetismo para obtener descendencia. De su esfuerzo nace Agni (Fuego), generado por su boca, que es el arquetipo del devorador de alimento. Una vez lo ha creado, Prajāpati advierte que la tierra está desnuda y que no hay ningún alimento para su criatura que no sea él. Agni se vuelve hacia su padre con la boca abierta y éste lo contempla aterrado. Se frota las manos y de esa fricción surge un líquido parecido a la leche, mezclado con pelo. La ofrenda no le agrada y la derrama en el fuego. De ella, nacen las plantas. Lo intenta una segunda vez y, en esta ocasión, la ofrenda le agrada. Duda en ofrecerla pero una voz en su interior le conmina a hacerlo. Entonces el sol se levantó y ardió, y el viento (Vāyu) adquirió su vigor y su fuerza. Gracias a la ofrenda, Prajāpati se puso a salvo de Agni, que era la muerte y todo lo devora. Por eso se dice que quien sepa esto, y ofrezca la oblación del *agnihotra*, obtiene descendencia. De este modo, se salva Prajāpati de Agni (la muerte) cuando está a punto de devorarlo. Por eso es la esencia del sacrificio, porque celebró el sacrificio primordial que dio lugar al mundo. Así, cada vez que un hombre muere y es incinerado, el fuego sólo consume su cuerpo y se libra de la muerte.

No hay una única versión sobre cómo el mundo fue creado, pero podemos agrupar los arquetipos sobre el origen en tres grandes categorías. En todas ellas está implícito el uso de la fuerza y la violencia, el sacrificio de sí mismo o de otro: el incesto, la oblación y el desmembramiento.

## EL INCESTO ORIGINAL

La separación entre el cielo y la tierra, que toma la forma de una guerra entre los dioses y los demonios (*asura*), será un motivo recurrente en la mitología hindú, pero también la idea de un incesto primordial: el uno crea un segundo al que se une como pareja. «El cielo es mi padre, el engendrador, mi madre esta ancha tierra. Entre estos dos cuencos está la matriz, en ella puso el padre el embrión a su hija».<sup>22</sup> El mito reaparece después, más elaborado, en el *Satapatha Brāhmaṇa*. Los actores de este drama son tres: Prajāpati, Uṣas y Rudra. Prajāpati siente pasión por su hija, la aurora, y se une a ella. Los dioses lo reprueban y envían a Rudra para que lo castigue. La flecha de Rudra hiere al Primogénito y el semen vertido sobre la tierra da lugar a la estirpe de los inmortales y los mortales. Un contacto entre el cielo y la tierra enciende la chispa de la creación, una unión peligrosa, creativa y culpable.

Los propios dioses curaron la herida del Primogénito, pues Prajāpati es el sacrificio y el sacrificio ha de cuidarse. De ese semen vertido en la tierra por el padre surgieron los Aditya. Los dioses aman y odian al padre. Desatan su ira contra él y luego lo sanan. Esa ira es la violencia del sacrificio y la cura el elemento salvífico presente en la ofrenda. Lo que resulta herido en el sacrificio es «la parte de Rudra», mientras que la ofrenda pretende curar la herida inherente a la existencia, el sufrimiento inevitable que trae aparejado la vida, del que después el budismo, de un modo no ritual, se ofrecerá como solución.

Los brahmanes son los médicos del sacrificio. Bṛhaspati, el primer brahmán y señor de la oración, ingirió la carne lacrada de Prajāpati por la flecha de Rudra y, desde entonces, los sacerdotes recuerdan con su dignidad aquel gesto. Todas sus obligaciones se limitan a una. Cuando en la celebración del sacrificio se cometen errores, es el brahmán el que los «sana» mediante las invocaciones *bhūr*, *bhuvas* y *svar*, las tres palabras sagradas, identificadas con los tres mundos y con la cabeza, los brazos y los pies el Puruṣa primordial. Por eso, se consideran los guardianes del sacrificio.

La historia, en una versión parecida, se repite en el *Aitareya Brāhmaṇa*. Para evitar al padre incestuoso, la aurora se metamorfosea en cierva, pero Prajāpati se aproxima a ella convertido en ciervo. Rudra, que es síntesis de las formas más espantosas reunidas por los dioses, es de nuevo el vengador y lo atraviesa con su flecha. La semilla de Prajāpati se convirtió en un lago. El lago fue rodeado por el fuego y una parte de la semilla se convirtió en Āditya, otra en Bhṛgu (adoptado por Varuṇa) y de la tercera nació

Br̥haspati. De esa combinación de agua y fuego nació la vida. De esos carbones y esas cenizas nació el ganado y el resto de los animales, el búfalo, el buey y el antilope, el camello y el asno.

En otras versiones, como en la *Kauṣītaki*, los implicados en el incesto son los hijos de Prajāpati y la aurora tiene un papel más activo y seductor. Prajāpati había cultivado el ardor para tener descendencia. De esa energía interna nació el fuego, el viento, el sol, la luna y la aurora. El padre recomendó a sus hijos que cultivaran esa energía interna y la aurora, mientras practicaba, se transformó en una hermosa ninfa celestial. Los corazones de sus hermanos se agitaron al verla y derramaron su semilla. Fueron a ver a su padre y le rogaron que no se perdiera esa semilla derramada. Prajāpati fabricó un cuenco de oro, cuyas dimensiones, en altura y profundidad, eran las de una flecha. Vertió en él las semillas de los hermanos y del cuenco dorado surgió un dios con mil ojos y mil flechas, que agarró del cuello a Prajāpati y le dijo: «Dame un nombre, pues sin nombre no comeré». Prajāpati le replicó: «Tú eres Bhava, Existencia», y le dio siete nombres más. Desde entonces el alimento es la marca de la existencia.

#### LA SOLEDAD

El miedo a la soledad es motivo fundacional de un célebre pasaje de la *Gran upaniṣad del bosque*.<sup>23</sup> En el principio este universo era el sí mismo (*ātman*) y tenía forma de persona (*puruṣa*). Miró a su alrededor y no vio nada. Sintió miedo. Y le pareció extraño pues no había nadie a quien temer. Se dijo: «Yo soy» y con ello nació el sentido del yo, la idea de una identidad propia. Pero el sí mismo no gozaba de la existencia, pues quien está solo no puede compartir su alegría. Entonces deseó compañía. Y como tenía el tamaño de un hombre y una mujer abrazados, decidió dividirse en dos. De él nacieron el hombre y la mujer. De ahí que uno mismo, la propia identidad, sea sólo una mitad, una mitad que ha de completarse. Él se unió a ella y de ambos nació el género humano. Pero ella se preguntaba: ¿Cómo puede unirse a mí después de haberme engendrado? Sintió vergüenza y decidió esconderse. Se metamorfoseó en vaca y él en toro para unirse de nuevo a ella. Así nació el ganado. Entonces ella se transformó en yegua y él en semental. Nacieron los equinos. Y así, sucesivamente, cambiando de disfraz, nacieron las cabras, los asnos, las ovejas y todas las parejas de animales, hasta las hormigas. De este modo surgió la creación y todo el que lo sabe se recrea en ella. Acto seguido, con su boca y sus manos, creó el fuego, que todo lo devora, de ahí que en este mundo todo sea alimento y

comedor de alimentos. La oblación vertida en el fuego recuerda ese gesto original. Todo lo que es húmedo lo creó del semen y eso es el soma, el alimento, mientras que el fuego es el que devora. Desde entonces los hombres, cuando cultivan el ardor, son capaces de desafiar a los dioses.

Del primogénito surge el deseo que dará lugar al mundo: el deseo de compañía. De él, nacerán los dioses y el resto de las cosas. Pero no será Prajāpati el que lleve a cabo el despliegue de lo creado ni la regencia del mundo. Confía la primera tarea a Vac, la palabra, y la segunda a los dioses, en quienes delega la soberanía. Como el dios de los gnósticos o el *En-sof* de los cabalistas, se retira y se reserva para sí lo ignoto, lo desconocido, la pura indeterminación, lo que trasciende todas las cosas. Desde entonces, el mundo estará siempre abierto a las preguntas, a la aventura interminable del conocimiento. Los himnos de *Rgveda*, sus metros, son escaleras, permiten moverse por los diferentes ámbitos de lo divino. Un himno tardío del *Rgveda* lo llama el embrión dorado, el que «otorga el aliento y la energía a los seres, y al que los dioses obedecen».<sup>24</sup> En todo caso, cuanto más avanza la creación, más se deshace Prajāpati en ella, más se diluye su identidad. La creación no ocurre de una vez por todas, supone una serie de gestos difíciles, a veces fallidos. Finalmente lo abandonan los siete alientos vitales (los Saptarsi) y los treinta y tres dioses, dejándolo de nuevo en la soledad original, exhausto, vacío, olvidado, borrado del culto y de la historia, en el estrato más misterioso e inaccesible.

Hemos visto que por la boca engendró Prajāpati a su primogénito, Agni. El fuego es el agente fundamental del metabolismo del mundo, la boca que todo lo devora y el mensajero del diálogo entre lo visible y lo invisible. Alrededor del fuego gira todo el orden sacrificial. Desde entonces el mundo de aquí abajo será el lugar donde unas bocas devoran otras bocas. Y, de un modo muy freudiano, en el instante de la creación, Agni se vuelve hacia su creador con la boca abierta. No hay nadie más, es el único ser al que podría devorar. Del miedo del progenitor emana otro ser, Vāc, la palabra. Mediante ella evitará que su hijo lo devore, mediante ella realizará la ofrenda que calmará el hambre de su hijo. Este es el acto fundacional del sacrificio. Pero hay un problema: no hay nada que ofrendar pues no existe todavía la materia, solo el progenitor, el fuego y la palabra (un electo que parece concebido por Heráclito). Prajāpati se frota las manos y del calor del contacto emana un líquido parecido a

la leche. Y en ese momento, una voz que parece venida de fuera, pero que es su propia voz, le sorprende y le ordena que ofrenda. Y esa primera ofrenda, auspiciada por el miedo y la palabra (mediante la invocación *svāha*), será el modelo de todos los sacrificios.<sup>25</sup> Desde entonces los hombres lo imitan celebrando en sus casas el *agnihotra*, el sacrificio original, fundamento de todos los demás, que consiste en verte leche en el fuego, en la aurora y el crepúsculo, todos los días de una vida. Una ofrenda que se extenderá a los cambios de fase de la luna y a los cambios de estación. Siempre entre las «junturas» del tiempo, cosiendo las heridas del tiempo (que es Prajāpati), las articulaciones desencajadas del progenitor, y contribuyendo a la continuidad ininterrumpida del tiempo.

#### LA MUERTE Y EL HAMBRE

La muerte es inherente a la creación. La muerte es hambre y el hambre está sujeta a todo lo que se alimenta y crece. Según esta lógica, no hay creación sin extinción. Tras un tiempo dedicado a engendrar criaturas, Prajāpati vio de pronto que le pesaban. Lo arrastraban hacia abajo con una gravedad amenazante. La muerte (Mṛtyu) se instaló en la matriz de Prajāpati y se adhería a las criaturas conforme salían. Por eso los seres tienen una cita con ella. De esa cita no se libran ni siquiera los dioses. Para combatir la muerte, Prajāpati cultivó el ardor interno durante mil años, que era la duración de su propia vida. Así, el que da la vida, aquel al que todas las criaturas deben su existencia, consagra su propia vida a vencer la muerte. Duelo interminable, de resultado incierto, cuyo desenlace lo dicta el ardor (*tapas*). La tierra fue refugio donde atenuar el miedo a la muerte, y acogió sobre su piel los sacrificios bajo la atenta mirada de la noche que «nos mira con sus incontables ojos».<sup>26</sup>

Otros mitos asocian a Prajāpati con la muerte misma, esa que aterroriza a los dioses y a los hombres, y para atenuar ese miedo inventan el sacrificio, que enseña a ir más allá de la muerte, apilando ladrillos que figuran un pájaro. Pero la muerte reclama su parte y esa parte es el cuerpo, «nadie es inmortal con el cuerpo, aquel que haya de volverse inmortal (no todas las almas lo son), mediante el sacrificio o mediante el conocimiento, sólo podrá serlo después de separarse del cuerpo».<sup>27</sup> Además, el trago amargo de la muerte es un incordio recurrente. No sólo se muere una vez, sino que hay que pasar por una cadena de muertes (*punarmṛtyu*). El audaz buscará un modo de escapar a ese destino.

## EL DESMEMBRAMIENTO PRIMORDIAL

El sacrificio no es algo excepcional, sino que forma parte del curso natural de las cosas. Todo el mundo es un perpetuo sacrificio, de ahí que cualquier fenómeno natural tenga su correspondencia ritual. Esta idea tiene su relato cosmogónico. Un célebre himno del décimo ciclo de *Rgveda* concibe la creación como el sacrificio de un hombre primordial.<sup>28</sup> No hay creación a partir de la nada sino más bien una diversificación y un reordenamiento del mundo a partir de un material preexistente. Esa distribución afecta tanto al orden físico como al social. Según este mito, el hombre primordial (*puruṣa*) tiene incontables cabezas, ojos y pies, y se extiende por todas partes, impregna la tierra y es todo lo que ha sido y lo que será. Es padre de los inmortales y de aquellos que crecen mediante el alimento. Tan pronto como nació, se extendió sobre la tierra, hacia el este y hacia el oeste. Los dioses lo sacrificaron. El hombre primordial fue la ofrenda del sacrificio. La manteca clarificada fue la primavera; el verano, la leña; el otoño, la oblación. Los dioses, los ṛṣi y los Sādhya lo ataron al poste sacrificial, lo ungieron sobre la hierba sagrada y lo sacrificaron. De ese sacrificio, nacieron los animales del bosque, las aves del cielo y los animales domésticos de las aldeas. De él nacieron los himnos, los metros, las fórmulas litúrgicas y los cantos. De él nacieron los caballos, las cabras, las vacas y las ovejas.

Cuando desmembraron al Puruṣa hicieron diversas porciones. Los brahmanes fueron su boca, sus brazos los guerreros, sus muslos los mercaderes y sus pies los campesinos. La luna nació de su mente, el sol de sus ojos. De su boca, Indra y Agni; de su aliento vital, Vāyu, el viento. De su ombligo nació la atmósfera; de su cabeza, el cielo; de sus pies, la tierra; de sus orejas, el firmamento. De este modo, fueron creados los mundos. Siete palos rodeaban el fuego del sacrificio, cuando los dioses ataron al Puruṣa original como animal sacrificial. Y este sacrificio instauró el orden del mundo, que es el orden del *dharma*, un orden que implica lo físico y lo moral, un universo etificado. Y esos poderes alcanzaron la bóveda del cielo y todo el espacio que se extiende hasta donde habitan los Sādhya y los dioses.

## EL ENIGMA DE LA IDENTIDAD

Prajapati, el dios creador, origen de todo lo existente, no está seguro de existir. «¿Quién soy yo?», se pregunta. Por eso lo llaman «quién» (*Ka*), porque es, en sí mismo, interrogante. Garante de la pregunta última y fundamental y de todas las demás pregun-

tas e inquisiciones que de ella se derivan. Las dudas de Prajapati sobre su propia identidad dan, paradójicamente, origen a todas las identidades. Todas las identidades surgen de él, que parece no tener ninguna. También todos los opuestos, que es la materia de la que está hecha lo manifiesto. Una vez lleva a cabo el gesto fundacional, da un paso al lado, dejando que se desate la carrera de los seres, que es la carrera de las identidades. Seres, por otro lado, más que dispuestos a olvidarlo. Ése es Prajapati.

El enigma de la identidad, que atenaza a Prajapati, se transfiere a los hombres. Nadie sabe en verdad quién es. Un tema que desarrollará en profundidad el budismo. Detrás de un nombre hay siempre otro nombre y, como trasfondo, la pura indefinición, la inmensidad sin márgenes. Deseo puro, ardiente y dolorido, de la creación, ése es Prajapati y eso somos, en cierto sentido, nosotros, los hijos del primogénito, que sólo conocemos el hambre o la fuga.

Prajapati es el sacrificio de la identidad. La capacidad de asumir la duda sobre la propia existencia. Y así se celebra, conforme nacen de él las criaturas, conforme nacen las identidades. De ahí que para la cosmología védica, la teología sea fundamentalmente liturgia, de ahí que no haya nada tan natural como el ritual. El sacerdote imita los gestos del sacrificio original para que la creación continúe, para que sigan naciendo identidades abocadas al sacrificio. Ésa es la visión vertiginosa que nos propone la cultura védica y de la que el budismo se ofrecerá como solución.

#### NOTAS

<sup>1</sup> RV 10.90.

<sup>2</sup> RV 10. 90. 13-14.

<sup>3</sup> La imagen de un cosmos privado de conciencia es una *contradictio in terminis*, algo que han imaginado muchos (entre ellos Richard Dawkins y sus seguidores) pero que, como sostuvo Berkeley, nadie ha logrado nunca representarse. Y, sin embargo, fue la visión del positivismo que dominó Europa en el siglo XIX y sigue teniendo numerosos incondicionales.

<sup>4</sup> TB 2.2.9.1 y 2.5.11.4. La presencia del concepto en el *Rgveda* es frecuente, Calasso lista 116 menciones al término *manasā*, «mentalmente» o «con la mente», y añade: «nada semejante puede encontrarse en otros textos fundacionales de una civilización. Es como si los hombres védicos hubieran desarrollado una peculiar lucidez y obsesión en relación con ese fenómeno que llamamos *manas*, “mente”, y que se les imponía [quizá

debido al consumo de soma] con una evidencia desconocida en otras latitudes». Roberto Calasso, *El ardor*, Anagrama 2016, pág 148. El paréntesis es mío.

<sup>5</sup> SB 3.2.1.18. *El bráhmāna de los cien caminos*. Texto extensísimo y de venerable antigüedad, rico en elucubraciones y detalles sobre el ritual, ofrece una compleja teoría del sacrificio. Su parte final constituye la *Bāhadāranyaka Upaniṣad*. Ambos textos comparten, como uno de sus protagonistas, a Yājñavalkya. La multiplicidad de modelos cosmogónicos, sus incontables variantes, pueden provocar la indiferencia y el desánimo del lector. A veces, se tiene la sensación de asistir a un torrente discursivo en el que falta ese autodomínio, esa canalización de las energías creativas, que está en el fondo de todas las prácticas de la cultura mental.

<sup>6</sup> Los *Saptaṛṣi* o *siete esclarecidos* son ensalzados en muchos lugares en la literatura védica. Los *samhita* no los mencionan por su nombre, aunque sí aparecen

en textos védicos posteriores (brahmaṇā y upaniṣad). La lista más antigua de los siete sabios aparece en el *Jaiminiya Brahmana* 2.218-221: Agastya, Atri, Bharadvaja, Gautama, Jamadagni, Vasistha y Viśvamitra. La *Bṛhadāraṇyaka-upaniṣad* (2.2.6) ofrece una lista ligeramente distinta. Se consideran hijos de la mente de Brahmā.

<sup>7</sup> El *Sāmaveda* es, según Frits Staal, el *Rgveda* arreglado para el canto. Contiene un total de mil ochocientos diez estrofas, de las cuales mil quinientas cuarenta y nueve estrofas son copia de los libros 8 y 9 del *Rgveda*, compiladas de un modo diferente, y con algunas estrofas repetidas en distintos lugares. Apenas tiene setenta y cinco estrofas originales, pero incorpora la notación musical de las melodías, probablemente las más antiguas conocidas. El *Yajurveda* se centra en la liturgia y el ritual, y una tercera parte de sus contenidos procede del *Rgveda*. El *Atharvaveda* se incorpora al canon védico posteriormente y recoge la colección del *atharvan*, un legendario sacerdote del fuego. La trasmisión oral a lo largo de los siglos de sus setecientos sesenta himnos (1/6 del *Rgveda*) no ha conservado el rigor de los otros tres vedas.

<sup>8</sup> Un buen informe de dichos procedimientos lo encontramos en *El sánscrito*, de Filliozat, Herder, 2018.

<sup>9</sup> Toda abstracción es una «extracción» de datos en función de determinados intereses.

<sup>10</sup> RV 9.112.

<sup>11</sup> RV 10. 129. 4.

<sup>12</sup> Una historia que se narra en SB 14.1.1 y a la que se alude en RV 1.117.

<sup>13</sup> RV 1.32.

<sup>14</sup> Los siete ríos del Punjab, testimonio de la llegada de los indoeuropeos a dicha región.

<sup>15</sup> JB 2.218-221.

<sup>16</sup> BU 2.2.6.

<sup>17</sup> RV 1.164.

<sup>18</sup> RV 1. 179.

<sup>19</sup> El mantra Gāyatrī, también conocido como Sāvitrī, es un mantra muy venerado del *Rgveda* (Mandala 3.62.10), dedicado a Savitr, el dios sol. Gāyatrī es el nombre del metro védico en el que se compone el verso. Su recitación está precedida por om̐ y la fórmula *bhūr bhuvah svaḥ*, conocida como mahāvāhṛti, o «gran expresión». Se trata de un mantra que se cita extensamente en textos védicos y postvédicos, en la *Bhagavad Gīta*, *Harivamsa*, y *Manusmṛti*. También es alabado por el Buda en el canon pali. El mantra fue parte importante de la ceremonia upanayana para varones jóvenes en el hinduismo, y los movimientos modernos reformistas difunden su práctica para incluir a las mujeres y todas las castas, su uso está ahora muy extendido. *om̐ bhūr bhuvah svaḥ / tatsaviturvareṇyam / bhargo devasyadhīmahi / dhiyo yo naḥ prachodayāt* (RV 3.62.10). Aunque carece de sentido traducir los mantras, una traducción literal sería. «Que alcancemos la excelsa gloria de Savitar: que el dios ilumine nuestro entendimiento».

<sup>20</sup> Los indios son el único pueblo cuyo patronímico proviene de una lengua extranjera, el griego.

<sup>21</sup> Salvo en algún detalle, sigo la traducción de Fernando Tola. *Himnos del Rig Veda*. Sudamericana. 1968, pág. 85.

<sup>22</sup> RV 10.61, RV 1.71, RV 1. 164.

<sup>23</sup> BU 1.4.1.

<sup>24</sup> RV 10. 121.

<sup>25</sup> La invocación sacrificial *sva-āha* implica la primera y la tercera persona: la propia voz y la de un testigo. Se pone de manifiesto mediante la palabra (*vāc*), como cuando uno se habla a sí mismo.

<sup>26</sup> RV 10. 127. 1.

<sup>27</sup> SB 10. 4. 3. 9.

<sup>28</sup> RV 10.90.

# Un árbol en el desierto

*Por* David Lorente Fernández



Era el más grande y el más bello ser bajo el cielo, cuando, presintiendo quizá que su vida de árbol sólo se debía a su crecimiento y que sólo vivía de crecer, le vino una especie de locura de desmesura y de arborescencia...

PAUL VALÉRY, *Diálogo del árbol*

Blancos, arenosos, los desiertos de la costa peruana se extienden por cientos de kilómetros a lo largo de la corriente de Humboldt, formando una superficie como de tiza, suave o terrosa a intervalos, ondulada, inhóspita o salpicada de poblaciones dispersas y capitales provinciales. Aunque no es la imagen típica con que muchos viajeros identifican al país, supone sin embargo un poderoso referente, hipnótico y reverberante, en la memoria de ciertos escritores peruanos. Describiendo su regreso al país desde Bolivia, recuerda Vargas Llosa: «Ése fue mi primer contacto con el paisaje de la costa peruana, de infinitos desiertos blancos, grises, azulados o rojizos, según la posición del sol, y de playas solitarias, con los contrafuertes ocres y grises de la cordillera apareciendo y desapareciendo entre médanos de arena. Un paisaje que más tarde me acompañaría siempre en el extranjero, como la más persistente imagen del Perú».<sup>1</sup>

Estos desiertos cuentan sin embargo con la presencia característica de un árbol a la vez real y mitológico. El nombre del árbol difiere según la latitud geográfica: algarrobo en el norte peruano, huarango en la costa sur. Tales colosos vegetales que, en los ejemplares más viejos, milenarios, adquieren extrañas formas, no dejaron indiferentes a los cronistas españoles. El científico y sacerdote jesuita Bernabé Cobo plasmó en su *Historia del Nuevo Mundo* una de esas descripciones tan evocadoras de la época: «En el Perú tienen de guarango cinco o seis especies de árboles muy parecidos entre sí, que casi todos echan unas vainas como [los] algarrobos [de España]. Al que produce los mejores frutos, los españoles le llaman «algarrobo de las Indias», pero es diferente del algarrobo de España. Los frutos del guarango son buenos para comer, y los indios en algunas partes hacen con ellos harina y pan. En algunas áreas los naturales no tienen otra cosa que comer que estos frutos. [...] Los valles que más abundan de estos guarangos son los de Ica, Nazca, Guanbacho y Casma [...] y Trujillo, Chicama, Guadalupe y Catacaos».<sup>2</sup> Por su parte, el cronista y conquistador Pedro Cieza de León describió en su *Crónica del Perú* las extensas «florestas y arboledas» de algarrobos que cubrían los valles norteños de

Motupe, Túcume o Paramonga. «En algunas partes hazen pan destas algarrobas, y lo tienen por bueno. Vsan mucho de secar las frutas y rayzes que son aparejadas para ello, como nosotros hazemos con los higos, pasas y otras frutas».<sup>3</sup>

Mientras el término huarango parece proceder del quechua, el término algarrobo proviene del castellano: los españoles lo bautizaron así por su parecido con el algarrobo del Mediterráneo (también leguminosa, pero del género *ceratonia*); su nombre en lengua yunga o mochica era *ong*.<sup>4</sup>

### ÁRBOLES MILENARIOS

El huarango o algarrobo (*prosopis juliflora* y *prosopis pallida*) es un árbol singular.<sup>5</sup> Extraordinariamente bien adaptado a las condiciones de sequía en medios desérticos, posee larguísimas raíces que alcanzan profundidades de hasta sesenta metros, capaces de captar humedades a las que otras plantas no llegan. A estas raíces verticales, a veces más gruesas que el tronco del árbol, se suma una alfombrilla de raíces que se extienden hasta ochenta metros a su alrededor. Ambas bombean el agua del subsuelo y contribuyen a mantener vivo el ecosistema entero del cual es parte el árbol. Su tronco es grueso, retorcido, de gran plasticidad al adaptarse a las condiciones locales, haciendo de cada ejemplar particular un espécimen diferente, individuado. Una bella imagen arborecente y esquemática del huarango irrumpe, rozada por la Panamericana, en las denominadas «Líneas de Nasca», sobre la pampa de San José: un gran geoglifo que traza las ramas ondulantes del árbol y una serie de raíces debajo, asociado al parecer con la noción de fertilidad.<sup>6</sup>

El árbol costeño de extensas raíces y ramas es semicaducifolio y está revestido de hojas menudas, abigarradas, recubiertas de cera, de un verde apagado o encendido cuando reverdecen. La corteza es áspera y rugosa, y envuelve una madera pesada, fuerte y dura. El núcleo del árbol es de color rojo, por la cantidad de tanino, resina y aceite que alberga, más del doble de otro tipo de maderas duras. Su durabilidad es proverbial: más resistente que el roble, la teca, la caoba o el nogal. Los desiertos peruanos están poblados de vestigios de tocones, estacas y horcones de huarango que han resistido el transcurso del tiempo desde épocas precolombinas, como atestigua el sitio de Cahuachi, o la Estaquería, al oeste de Nasca, donde se erigían numerosos postes mortuorios de huarango, algunos tallados con caras humanas; atestigua su resistencia la reutilización constante de esta madera en la actuali-

dad, casi indestructible en el clima árido y seco del desierto. Hoy es común encontrarla en las estructuras de las viviendas rurales, principalmente en forma de dinteles y horcones de considerable antigüedad.<sup>7</sup>

El algarrobo o huarango presenta la peculiaridad de contar con ejemplares cubiertos o desprovistos de espinas, algo que los pobladores tanto de la costa norte como de los desiertos del sur conciben que denota el sexo del árbol. En general, dominan los ejemplares sin espinas, y los árboles espinosos son más bien raros. El escritor afroperuano Gregorio Martínez recoge aspectos evocadores del pensamiento de Coyungo, una pequeña población de Nasca. Escribe: «la espina, el pincho, era la seña que diferenciaba a una planta macho de una hembra [...], el guarango macho tenía unos pinchos afilados que podían atravesar el pie de lado a lado [...]. La hembra, no. El guarango hembra, frondoso, verde encendido, apenas tenía en las ramas una desparramadera de nudos como cacarrutas de tórtola y en medio una espinita insignificante. Nada más. Nunca era una amenaza. Y todavía la hembra daba las mejores guarangas, carnudas y jugosas. Eso nadie lo discutía. En cambio el guarango macho, ceniciento y espinudo, daba sólo unas guarangas flacas, semilludas, que los puercos las despreciaban y sólo eran buenas para forraje de los chivos. Si se hacía algarrobina con dichas guarangas, aunque le echaran azúcar, la algarrobina salía torcida que fruncía adentro de la boca cuando se la paladeaba».<sup>8</sup>

Al tratarse de un árbol leguminoso, el algarrobo o huarango produce sus semillas en el interior de vainas. Se trata de unos frutos alargados y de un vistoso color amarillo. Su nombre, al igual que el del árbol, difiere según la latitud: la vainita es llamada algarroba en el norte y huaranga en el sur. Son árboles prolíficos, y las dispensan copiosamente, dejando, junto al tronco, el suelo alfombrado de ellas. El fruto es dulce, nutritivo como el frijol, con proteínas, carbohidratos y azúcares que lo hacen apetitoso para una amplia serie de animales y el ser humano, lo que favorece su consumo y la dispersión lejana de las semillas. El hombre lo ha comido crudo en tiempos precolombinos, y hoy es altamente valorado su extracto, denominado algarrobina, un denso jarabe que se añade como miel a los alimentos del día.

El algarrobo o huarango mantiene una curiosa relación con el ser humano: no es un árbol domesticado, y ni siquiera se trata de un cultivo, ya que crece espontáneamente sin la necesidad de cuidado alguno para subsistir. No obstante, se trata de la planta

silvestre más valiosa como alimento en los ecosistemas desérticos americanos y pareciera haber experimentado y ser en parte producto de un proceso de coevolución con los seres humanos desde la etapa de cazadores-recolectores. El aprecio por su madera para ser empleada como leña y elaborar carbón ha disminuido hoy notablemente las poblaciones de estos árboles en la costa y, aunque se los encuentra por todas partes, son casi inexistentes los árboles antiguos y los grandes bosques a que hacían alusión los cronistas; lo que se observa son plantas jóvenes que no llegan a los cien años.

No obstante, en ciertas regiones del Perú aún existen, aislados, supervivientes, grandes ejemplares de huarango o algarrobo. Cabe decir que una característica principal de estos árboles es su longevidad. La larga vida del huarango es un hecho real y al mismo tiempo una clave de su concepción mitológica, que está contenida en su etimología. *Huarancca* o *huaranga* significa mil o millar en quechua, y alude a los mil años atribuidos a la vida del árbol:<sup>9</sup> de ahí, en español, huarango. En aquellos lugares del norte donde al árbol se le llama algarrobo, los pobladores describen ciertos ejemplares de la misma manera: «un árbol milenario». En la lengua popular de Nasca existe una expresión que revela bien esta noción temporal; para decir que algo tuvo lugar en un pasado remoto, se dice que aconteció «hace un huarangal de años»,<sup>10</sup> en un tiempo mítico, inmemorial, que se remonta a los orígenes. La idea de ancestros creadores o fundadores es inseparable de la concepción del algarrobo o huarango, sin que sea necesario atribuírsela a todos los árboles, sino a ciertos colosos destacados que son ejemplos y animadores vivientes de otros árboles menores.

En lugares puntuales de la costa norte y sur del Perú subsisten algunos de estos ancestros milenarios. Es el caso del Bosque de Pómac, en Lambayeque, al norte del país, que cuenta con un árbol fechado en cerca de quinientos años. Se dice que, cuando el tronco principal alcanzó los cuarenta metros de altura, se venció dando lugar a una serie de ramas paralelas al suelo o rastreras, ondulantes como serpientes, que asumieron formas caprichosas, enterrándose y desenterrándose a medida que avanzaban en el terreno adyacente, en una suerte de auto-reproducción, eclosionando en nuevos tallos jóvenes. Aunque la corteza luce dura y oscurecida, en la parte superior –como los pobladores del lugar insisten en señalar– las hojas reverdecen: «Está vivo». Ocupa, expansivamente, varias decenas de metros a la redonda en su irre-

gular desarrollo vegetal. Como explicó un poblador de las inmediaciones: «Con el paso del tiempo, por su misma edad, se ha abierto, y ha caído, pero estos brazos cogen tierra fértil y vuelven a surgir otra vez, de ahí va agarrando y se va engrosando, tiene ya nuevas generaciones. Y todo lo que es alrededor, grandes y pequeños, son algarrobos, de diferentes edades, más jóvenes, más adultos, pero éste es el patriarca». <sup>11</sup> La insistencia en el carácter «milenario» del árbol reside en su estatus sacro de antepasado. No cualquier algarrobo librado a su crecimiento se torna milenario. Sólo algunos reclaman este privilegio, manifestando su naturaleza fuera de lo común, que se revela en una producción abundante de algarobas, una existencia prolongada y una inusitada capacidad de acción: evitan ser talados, se rebelan contra el hacha del leñador o buscan agredir a éste deliberadamente, dejando constancia de su sacralidad. Tampoco permiten, como se cuenta, que les crezca vegetación parásita, como les sucede a los árboles adyacentes. En el Bosque de Pómac, la población venera a este viejo algarrobo en cuyas ramas ven una cruz; fue al intentar abatirlo un leñador y herirse la mano cuando la gente interpretó que se trataba de un árbol milenario, es decir, de un ser cuya condición ontológica lo hacía partícipe de la naturaleza y propiedades genésicas de los ancestros. Hoy se dice que es un árbol milenario no porque los tenga, sino porque se asume que «va a llegar a los mil años». <sup>12</sup>

En la costa sur del Perú destaca otro árbol milenario. Se trata del «Huarango milenario» de Huayurí, cerca de la población de Palpa, al sur de Nasca. Este árbol cuenta con una edad de mil sesenta y cuatro años y crece, aislado, cerca del río Santa Cruz. <sup>13</sup> Ostenta un tronco corto de casi cinco metros de diámetro y siete ramas, inclinadas hacia el suelo, extendidas unos cuarenta y tres metros de longitud, que le hacen ocupar una considerable superficie alrededor. Las ramas, unas postradas, otras rastreras, adquieren formas caprichosas y envolventes, con la corteza contorsionada como barro solidificado. Es una enorme arborescencia desplegada en abanico junto a la cual un ser humano pasa casi inadvertido. Según los investigadores, «este antiguo árbol ciertamente queda como una poderosa ilustración de las diferentes escalas temporales conforme a las cuales las relaciones hombre-huarango necesitan ser evaluadas. Porque era un árbol joven durante el Horizonte Medio, que precedió la ocupación Huayurí y era ya viejo cuando el Inca Pachacútec Yupanqui conquistó la

costa sur, unos cuatrocientos años después. Y está aún vivo hoy en día». <sup>14</sup>

## EL ALGARROBO, ORIGEN DEL HOMBRE. UN MITO DE LA COSTA NORTE

En la región de Lambayeque fue documentado, en las primeras décadas del siglo xx, un mito acerca del algarrobo, clarificador en lo que respecta a la relación de este árbol con el origen de los primeros hombres. El mito explica no sólo la creación humana, sino la particular naturaleza que se le atribuye hoy al árbol. La narración refleja la textura del español local:

*Luchaban en todas las esferas cósmicas los dos poderes eternos: los dioses y los demonios, el genio del bien y el poder maligno, para establecer la supremacía de sus propios derechos y rodaban por los diferentes mundos y los espacios siderales, en abierta y constante rebelión.*

*El bien pretendía crear al ser que lo ayudara en la obra de la evolución, al hombre, y el mal quería impedir esta realización, que le conllevaría un enemigo declarado.*

*Surcando el universo, llegaron aquellas fuerzas luchadoras a la Tierra, en la cual nada existía fuera del algarrobo, que era una planta rastrera, reptante, endeble y raquítica, la cual nada era, nada significaba, ni nada producía. Y a pesar de su mínima importancia, una de las lianas del algarrobo se enroscó en los pies del genio del mal, accidente que fue aprovechado por su enemigo para dominarlo.*

*Entonces, y en agradecimiento, dijo el jefe de los dioses: «Como si te hubieras adelantado a mis deseos, has contribuido a mi victoria. Tú serás desde hoy mi siervo, mi semejante y mi aliado. Para que tengas poder, tú serás el candidato elegido para ser hombre y tendrás las características de un dios encerrado, de un dios en potencia, de un dios encadenado. Hombre por fuera y dios por dentro, serás, desde ahora, grande y fuerte en tu aspecto; severo y sereno en tu forma; eterno y constante en tu vida. No necesitarás sino de mí, el sol, para vivir, porque a nadie debes tu emancipación sino a ti mismo y a mí».*

*Y al conjuro mágico se creó el indio mochica, que salió del propio árbol del algarrobo, ya mayestático.*

*Pero el demonio, que no estaba muerto sino cautivo, produjo su maldición diciendo: «Puesto que te has tornado en mi enemigo y has contribuido a mi derrota, yo, el genio del mal, en oposición a las virtudes que te han sido otorgadas, te concedo para siempre*

*una parte de mí mismo. Serás mi vasallo, mi prójimo y mi aliado. Aunque seas grande y fuerte, el fuego de la pasión te convertirá en cenizas; aunque seas severo y sereno, te conmoverás cuando el viento de la adulación te roce; aunque seas eterno y constante en tu vida, pesará sobre ti el soplo del olvido y de la ingratitud, y aun cuando solamente necesitarás del sol para vivir y perdurar, estarás unido a la Tierra, con todos sus vicios y defectos, puesto que sólo así podrás aprovechar de aquella primicia celestial. Y ten presente que a mí también debes tu liberación. A ti y a mí.*

*Por esto:*

*El algarrobo es dios: él jamás llora;  
el algarrobo es el diablo: nunca reza;  
no necesita nada en su grandeza;  
nada pide jamás, ni nada implora.<sup>15</sup>*

Este bello relato presenta al algarrobo como primer ser vivo en la Tierra, la forma de vida más antigua que precede a las demás. En su origen, carecía de todo valor: «era una planta rastrera, reptante, endeble y raquítica, la cual nada era, nada significaba, ni nada producía». No obstante, en agradecimiento por ayudarlo a vencer al genio del mal, el genio del bien, identificado con el sol –jefe de los dioses–, lo convierte en «semejante y aliado». Lo dota de poder y diviniza –«tendrás las características de un dios encerrado, de un dios en potencia, de un dios encadenado»–, otorgándole fortaleza y vida eterna, así como autosuficiencia y autonomía, sólo dependiente del sol. Del árbol sale el indígena mochica, habitante de la costa norte peruana. El algarrobo adquiere la esencia divina y genera, además, al ser humano. No obstante, el mito explica la naturaleza dual o ambivalente del árbol –que, se infiere, posee también el ser humano–. El demonio o genio del mal le concede una parte de sí mismo: «el fuego de la pasión te convertirá en cenizas [...]; te conmoverás cuando el viento de la adulación te roce [...], pesará sobre ti el soplo del olvido y de la ingratitud, [...] estarás unido a la Tierra, con todos sus vicios y defectos». La conclusión del mito condensa la ontología del algarrobo: es dios, es diablo, es autosuficiente.

El hecho de que el algarrobo genere al hombre –por intercesión del sol– hace pensar que el ser humano, en la concepción local, tiene como referente y como modelo al árbol. El ideal humano es un modelo vegetal, arbóreo (la absorción de las propiedades del árbol como panacea de la vida humana se verá

después). Reforzar la humanidad sería literal, esencialmente, arborizarse.

Por otro lado, hoy el carácter ambivalente del algarrobo se atisba en las prácticas de los especialistas locales de la medicina tradicional: los «maestros curanderos» y los brujos o «maleros». En la costa norte peruana, las «mesadas» o sesiones ceremoniales de curación o brujería suelen ser celebradas por el maestro curandero o por el malero al aire libre, en las laderas de los cerros o en vestigios de ruinas sagradas, bajo el cobijo de un algarrobo. La presencia del árbol en este tipo de rituales se concibe como una forma de redirigir sus poderosas influencias hacia la acción ceremonial que ejecuta el ritualista. Al igual que en el mito, se puede invocar al poder benigno o maligno del árbol.

#### EL HUARANGO, CRIADOR DE HOMBRES. UN MITO DE LA COSTA SUR

En la región de Ica, donde el árbol se denomina huarango, éste aparece también asociado con los ancestros del ser humano, aunque en este caso, más que del origen del hombre, se habla de su vida o mantenimiento gracias al alimento del árbol y de la asociación del huarango con el poblamiento y la organización social. Un relato mítico, publicado en la década de 1990, consigna lo siguiente:

*Antes, Ica era un pueblo pequeño de gente buena. Así dijeron nuestros abuelos. Durante muchas generaciones cargaron en sus espaldas trabajo y sufrimientos.*

*Un día que vagaban acosados por el hambre vieron cruzar en el cielo un pichingo<sup>16</sup> que llevaba en su piquito la flor de huarango. Eso era la señal que tanto habían esperado. Rápidamente reunieron a los hombres más fuertes y siguieron al pajarito por las pampas de Huayurí y no lograron encontrarlo. Pasó otro tiempo, y en el día que los hombres más viejos murieron vieron otra vez al pichingo llevando la flor de huarango. En esta oportunidad no perdieron tiempo y emprendieron marcha en los arenales que van para el mar donde vieron al gorrión posarse en un árbol de retorcida frondosidad. Era el huarango que destacaba en los arenales como un huerfanito abandonado a su suerte; pero no fue así. Al llegar al árbol vieron que era fértil, lleno de frutos con muchas vainitas amarillas esparcidas bajo su sombra. Al ver que no podían llevárselas, se lamentaron de no haber traído sacos y optaron por*

*comérselas. Las pocas vainitas que llevaron al pueblo fueron bien recibidas y sembradas en diferentes lugares*

*En cada paraje donde crecieron los huarangos establecieron nuevos pueblos y, como los frutos que comieron contenían semillas, en el camino donde pasaban fueron dejándolas sin saber que más tarde esas pampas se poblarían de huarangales.*

*En honor a este huarango que les dio sombra y alimento lo simbolizaron árbol de la vida, planta que representa esperanza; nace en los desiertos, es dura como sus semillas y vive más de mil años. Y como en ese tiempo la gente antigua era sana y sabia se hicieron llamar hijos de noble huaranga, que es origen de dinastía. Cuando los habitantes de esta región crecieron en población y cultura los cacicazgos fueron divididos cada uno en Pachas, y éstas, a su vez, subdivididas en Chuncas, que de acuerdo a la etimología de los vocablos significan, el primero: tierra de aldeas, y el segundo: habitantes de caserío.<sup>17</sup>*

El mito pareciera, en cierto modo, dialogar con el anterior. Comienza hablando de una generación que fracasa en su intento por encontrar el huarango como planta nutricia. Sus descendientes siguieron a la avechilla con la flor del árbol –una espiga o inflorescencia amarilla que es el preludio de la vaina comestible, la huaranga– en el pico.<sup>18</sup> El huarango es descrito por su aspecto, «un árbol de retorcida frondosidad». Se lo presenta como un ser autónomo, aislado («como un huerfanito abandonado a su suerte»). A partir de ese momento, el mito se centra, ensalza, aborda metonímicamente, subsume el árbol en el fruto. El huarango se diluye en la huaranga. Imagen de fertilidad y abundancia son las vainas amarillas y maduras caídas al suelo. Los hombres las adoptan como alimento. Del huarango matriz, originario y original, surgen los demás huarangos a medida que los hombres, al consumirlas, dispersan las semillas, replantan el paisaje de huarangos en sus desplazamientos. El árbol que alimenta al hombre se sirve de éste para reproducirse. La comida del hombre, indica, al crecer, los asentamientos, en una relación de coevolución o co-dependencia hombre-huarango. Si la huaranga da vida humana, nuevos árboles son nuevos pueblos. El paisaje humanizado es un paisaje de huarangales.

El final del mito es explícito y esclarecedor en cuanto al huarango-vivificante: «árbol de la vida». Las cualidades que se le atribuyen recuerdan a las del primer mito: «planta que representa esperanza; nace en los desiertos, es dura como sus semi-

llas y vive más de mil años». Los seres humanos surgen del huarango o se afilian genealógicamente a él por consumirlo –hecho fruto– como alimento: «Y como en ese tiempo la gente antigua era sana y sabia se hicieron llamar hijos de noble huaranga, que es origen de dinastía». El árbol, se aprecia, mantiene una suerte de relación de paternidad con respecto a los habitantes, una estirpe humana que toma al huarango como criador y protector, que establece con él un vínculo de dependencia para su alimentación, reproducción y supervivencia.<sup>19</sup> La población crece, se multiplica y ocupa la región en distintas formas de organización territorial.

### LA VIDA ES UN ÁRBOL, EL ÁRBOL QUE DA LA VIDA

En la costa peruana, el algarrobo o huarango produce, en sus meses de maduración, unas flores diminutas y amarillas arracimadas en inflorescencias tubulares, que los pobladores no consideran muy llamativas. «El algarrobo no da flores, sólo verdea, pero una vez que se forma es una vainita». Ya maduras, curvas o rectas, cuelgan de manera característica. El árbol las deja caer a sus pies y son recolectas del suelo como preciados objetos. Tras elegir las más gruesas e intactas, sin marcas de insectos, completas en su pureza amarilla, se llevan a la cocina.<sup>20</sup>

Tras lavarse, se cortan en secciones y se hierven varias horas, hasta que las vainitas se deshacen en una miel amarronada, que se espesa al enfriarse. La algarrobina es pensada como un destilado del árbol, suerte de elixir que alberga y concentra las cualidades atribuidas al gigante arbóreo. Las propiedades del algarrobo referidas por los mitos están presentes en la algarrobina, verdadera metonimia por la que el ser humano puede incorporar en su persona las virtudes y facultades del árbol. Referente de humanidad por excelencia, a la vez que modelo de la vida, el ser humano aspira a parecerse o a asimilar la vitalidad arbórea. La vida del algarrobo transferida por la algarrobina comprende distintos ámbitos: dicha «miel» otorga fuerza vital a la persona –«da mucha vitalidad»–, a la vez que confiere longevidad –«la gente vive un poco más, los moches la tomaban»– y brinda el potencial genésico, reproductivo, del árbol –«tanto al hombre como a la mujer les da fertilidad».<sup>21</sup> Además, el algarrobo, a través de su extracto, es sinónimo de salud, en forma de previsión de un amplio espectro de enfermedades, que cubren la práctica totalidad del cuerpo humano.<sup>22</sup>

Pero se considera que el algarrobo transmite vida no sólo a través de la algarrobina. La obtención de vitalidad por los seres humanos puede tener lugar directamente visitando un árbol milenario. Al árbol del Bosque de Pómac acuden los pobladores de las inmediaciones con el fin de pedirle sanación ante una enfermedad, o para aplicarse en una herida «tierrita fina» de la que yace bajo las ramas inclinadas del coloso vegetal. «Cuando alguien tiene un padecimiento y no sana, va al árbol a orar por su salud, o coge un poquito de esa tierrita de abajo del algarrobo y se echa, entonces se cura rápido».<sup>23</sup> La práctica más común entre los habitantes aledaños consiste en encomendarle sus peticiones al algarrobo milenario por medio de una invocación mental y un pequeño papelito en el que ésta es escrita y ocultada en las oquedades de su corteza. «En el mismo árbol, en los huequitos, la gente va a ponerle papelitos: para que les vaya bien, que tengan fuerza, que en lo todo que se propongan tengan mucha vida, porque el árbol tiene mucha vida también, para que le dé vida más abundante a uno, a su esposa, a su familia; pero hay que ir con mucha fe hacia el árbol. Le piden: “Arbolito, tú que estás lleno de vida, dame de tu vitalidad”». Escrutando el algarrobo es posible hallar algún papel desvaído, o incluso monedas, flores y velas en la cruz de madera de una hornacina adyacente. «Antiguamente le rendían homenaje, le rendían fiestas todos los pobladores de alrededor, porque era un árbol sagrado que mandaba mucha algarroba. Es por eso que se dice que el árbol es milenario, porque nos da vida, nos proporciona algarroba para poder sobrevivir».<sup>24</sup> Hoy en día aún es frecuente que, al transitar frente a él, los pobladores se quiten el sombrero en un gesto de reverencia.

La vida que difunde a su alrededor el árbol milenario no concierne, sin embargo, exclusivamente a los seres humanos. El algarrobo se considera que sostiene también, comunicando sus propiedades a través del alimento, a los animales domésticos de los alrededores, que se benefician de su poder. «Les da mucha vitalidad; por ejemplo, los burritos lo comen, son animales muy fuertes, son animales de carga».<sup>25</sup>

Finalmente, el algarrobo vivifica a los seres que lo visitan y constituye en sí mismo una comunidad de vida: «El árbol es su casa de varios animalitos, hormigas, ardillas, las aves, el pájaro carpintero hace su nido ahí, en sus ramas hace la chilala su nido,<sup>26</sup> las aves lo ven como su hogar, como su albergue, un lugar seguro para ellos, y justo al árbol le sale su mielecita, y las abejas van

construyendo sus colmenas; a todos los animalitos les da vida ahí. Ese arbolito todavía tiene vida, mucha vida natural, porque guarda mucha fuerza. Aunque es un algarrobo muy seco, podemos observar todavía que sigue emanando sus raíces, da la vuelta por allá, y por allá... Pero aún tiene vida, todavía sobrevive, porque vemos sus ramas verdes. Y el resto del Bosque de Pómac depende de este algarrobo milenario que es el que genera, el que procrea a los demás».<sup>27</sup>

«Levantando su soledad intensa en el azul seco, él era –escribe Paul Valéry– el Árbol Dios».<sup>28</sup>

#### NOTAS

<sup>1</sup> Mario Vargas Llosa, *El pez en el agua* (1993, p. 13).

<sup>2</sup> Bernabé Cobo (1956 [1653], p. 124).

<sup>3</sup> Pedro Cieza de León (1995 [1553], pp. 104-210, 202).

<sup>4</sup> Véase Vildoso (1996).

<sup>5</sup> David Beresford-Jones (2014, p. 158).

<sup>6</sup> Johan Reinhard explica: «A common interpretation for the geoglyph at Nazca is that it represents a plant, with some identifying it as the huarango tree. Such a motif can easily be explained in terms of a fertility cult» (1996, p. 52).

<sup>7</sup> Véase Beresford-Jones (2014, pp. 166, 135-141).

<sup>8</sup> Gregorio Martínez, *Biblia de guarango* (2017, p. 188).

<sup>9</sup> Véanse Vildoso (1996) y Gregorio Martínez (2017, p. 263), entre otros.

<sup>10</sup> Huarangal hace alusión a un bosque de huarangos. La expresión aparece por ejemplo recogida en el cuento de Gregorio Martínez «La cruz de Bolívar», *Tierra de caléndula* (2017 [1975], pp. 39-51).

<sup>11</sup> Testimonio de Enrique Sanmillán, 17 de abril de 2019, registrado frente al árbol milenario en el Bosque de Pómac.

<sup>12</sup> Información recabada por el autor en febrero de 2018 y abril de 2019 (Lorente Fernández, notas de campo, 2018 y 2019, Bosque de Pómac, Lambayeque).

<sup>13</sup> Como explica David Beresford-Jones (2014, p. 176), «su edad fue establecida durante la década de 1980 [...] por investigadores de la Universidad de Huamanga y de la Universidad Agraria de La Molina, mediante el conteo de sus anillos de crecimiento». Hoy, por tanto, la edad del árbol es mayor.

<sup>14</sup> David Beresford-Jones (2014, p. 176).

<sup>15</sup> Augusto D. León Barandiarán, Augusto D. *Mitos, leyendas y tradiciones lambayecanas. Contribución al folclore peruano*. Lima, Club de Autores y Lectores, 1938, pp. 61-62.

<sup>16</sup> Denominación para cualquier pájaro pequeño, aveci-lla; después, en el relato, se habla de un gorrión.

<sup>17</sup> César Ormeño Iglesias. *Misterios y simbolismos de la cultura nasca*. Lima, Delgado Villanueva Editores, 1995, p. 253.

<sup>18</sup> El motivo del pajarillo con la rama de la planta en el pico, al que siguen los seres humanos para acceder a la fuente nutricia, es común en otras narraciones peruanas y andinas. En el libro de compilatorio de tradición oral editado por José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos se recoge el cuento «El Achiqueé», recopilado en Ancash. En él se cuenta que, tras morir una viuda con dos hijos, «quedaron los huerfanitos abandonados sin techo ni pan, y un día que vagaban acosados por el hambre, vieron cruzar por el espacio a un gorrión que llevaba en el pico la flor de la papa (producto muy codiciado y escaso en el lugar), entonces pensaron que, probablemente, siguiendo al pájaro llegarían al sitio donde había papas» (2011 [2009], p. 91).

<sup>19</sup> La que se establece entre el huarango o algarrobo y los seres humanos es un tipo de relación que se adscribe a lo que Philippe Descola ha denominado como «protección»; los humanos –junto con los animales y otros árboles menores, como se verá más adelante– son dependientes de los árboles milenarios, ancestros dadores de vida, para su reproducción y bienestar (2012, pp. 468-473).

<sup>20</sup> El procesado de las vainas del algarrobo tiene lugar principalmente en la costa norte, aunque también existen lugares en los que se extrae y procesa su dulce derivado en la costa sur.

<sup>21</sup> Testimonio de Enrique Sanmillán, 17 de abril de 2019, registrado frente al árbol milenario en el Bosque de Pómac.

<sup>22</sup> El testimonio de una mujer de la zona lo expresa bien: «La algarrobina es muy buena para los bronquios y el asma, para el dolor de estómago, la diabetes, la anemia, cuando uno tiene la hemoglobina muy baja, las enfermedades del hígado, ayuda a desinflamar los

- riñoses; tiene muchas propiedades. A los niños pequeños se les da en juguito, en ayunas, una cucharita pequeña». Recabado el 20 de abril de 2019.
- <sup>23</sup> Testimonio de Enrique Sanmillán, 17 de abril de 2019, registrado frente al árbol milenario en el Bosque de Pómac.
- <sup>24</sup> Los dos testimonios pertenecen a Alexander A., poblador de Pítipa, 21 de abril de 2019.
- <sup>25</sup> Testimonio de Enrique Sanmillán, 17 de abril de 2019, registrado frente al árbol milenario en el Bosque de Pómac.
- <sup>26</sup> La chilala (*Furnarius cinnamomeus*) es un ave color canela del Ecuador y el noroeste del Perú, típica de los bosques secos ecuatoriales, que elabora un nido de barro característico, de corte esférico, con recámaras internas.
- <sup>27</sup> El testimonio, de Enrique Sanmillán, como los precedentes, incluye el diminutivo en castellano como una marca reverencial, una manera de dirigirse respetuosamente y con cariño al árbol.
- <sup>28</sup> Paul Valéry (2017, p. 52).

#### BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas, José María y Francisco Izquierdo Ríos. «El Achiqueé (Ancash)», en *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. Lima, Punto de Lectura, 2011 [2009], pp. 91-94.
- Beresford-Jones, David. *Los bosques desaparecidos de la antigua Nasca*. Lima, Antares Cultura y Desarrollo, 2014 [2011].
- Cieza de León, Pedro. *La Crónica del Perú. Primera parte*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1995 [1553].
- Cobo, Bernabé. *Historia del Nuevo Mundo. Capítulo xxi, en Obras del padre Bernabé Cobo. Vol. i*. Madrid, Estades Artes Gráficas, 1956 [1653].
- Descola, Philippe. *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires, Amorrortu, 2012 [2005].
- León Barandiarán, Augusto D. *Mitos, leyendas y tradiciones lambayecanas. Contribución al folclore peruano*. Lima, Club de Autores y Lectores, 1938.
- Lorente Fernández, David. «Entrevistas y notas de campo (febrero 2018 y abril 2019)», Bosque de Pómac, Lambayeque, Perú «. Inédito.
- Martínez, Gregorio. *Biblia de guarango*. Lima, Peisa, 2001.
- Martínez, Gregorio. «La cruz de Bolívar», en *Tierra de caléndula*. Lima, Peisa, 2017 [1975], pp. 39-51.
- Ormeño Iglesias, César. *Misterios y simbolismos de la cultura nasca*. Lima, Delgado Villanueva Editores, 1995.
- Reinhard, Johan. *The Nazca Lines. A New Perspective on Their Origin and Meaning*. Lima, Editorial Los Pinos, Sexta edición, 1996 [1988].
- Valéry, Paul. *Diálogo del árbol*. Barcelona, José J. de Olañeta, Editor (Traducción de Esteve Serra), 2017 [1943].
- Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua. Memorias*. Barcelona, Seix Barral, 1993.
- Vildoso, Carlos. *Apuntes sobre el huarango*. Lima, Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación, 1996.





► Biblioteca Nacional de Francia, París, siglo xx

**José Gaos**

*Obras completas I.- Escritos españoles (1928-1938)*

Prólogo de Agustín Serrano de Haro

Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2018

1436 páginas



## La obra perdurable del joven Gaos

**Por** JOSÉ LASAGA MEDINA

Consciente del exceso que contiene la palabra «milagro» aplicado a la edición de las obras completas del filósofo español afincado en México desde 1938, José Gaos, me parece, empero, la más oportuna, si entendemos que cabe hablar de milagro cuando algo o alguien interrumpe el curso natural de las cosas.

Y el curso natural habría sido que el tiempo hubiera hecho su trabajo y las casi mil quinientas páginas de este primer tomo en dos volúmenes que contienen los «escritos españoles» se hubieran perdido irremisiblemente. Y lo dicho para éste, recién aparecido, vale para el resto de los diecinueve que forman el apabullante legado de este filósofo y profesor sin discípulos, según dijo paradójicamente uno de ellos.

Fue otro de los que no tuvo, Fernando Salmerón, quien asumió la tarea de editar la

producción de su maestro. Él mismo elaboró el plan de la publicación e inició la preparación de varios volúmenes simultáneamente, encargando a especialistas españoles o mexicanos el prólogo, y, en ocasiones, el cuidado de la edición. Cuando Salmerón tuvo conocimiento de que una enfermedad le impediría culminar la publicación de las *Obras completas*, distribuyó entre algunos colegas la preparación de parte de los volúmenes. Más tarde, otros discípulos de Gaos, como Luis Villoro y Alejandro Rossi, crearon un comité asesor para continuar la tarea de llevar a buen puerto la edición. Fue decisión de este comité, inducidos, sin duda, por ciertos comentarios y recomendaciones de Salmerón, encomendar a Antonio Ziriión Quijano la responsabilidad de dar continuidad al proyecto.

Parte del milagro son estos dos tomos de *escritos españoles* que cubren desde la primera publicación de que se tiene noticia, hasta la última de las escritas o fechadas en España, en 1938, el año de su partida hacia Cuba, antesala de su instalación en México, adonde llegó pocos meses después, creo que con la conciencia clara de que la guerra estaba perdida para la causa republicana.

Gaos se benefició del programa que Daniel Cosío Villegas ponía en marcha por esas fechas, para acoger a profesores, investigadores y artistas españoles afectados por la guerra, lo que daría lugar a las dos ilustres fundaciones relacionadas con dicho rescate: La Casa de España y, su heredero, El Colegio de México. El último escrito de los redactados en suelo español, aunque aparecido en una revista cubana ese mismo año, es un documento de un extraordinario valor histórico, filosófico y sentimental: «Grandeza y ruina de la Ciudad Universitaria». Gaos inicia el artículo describiendo el estrago y devastación que sufren, a la fecha de su redacción, los edificios que acogieron la Facultad de Filosofía y Letras, en la recién construida Ciudad Universitaria de la Moncloa madrileña, convertida ahora en campo de batalla. (Las tropas franquistas llegaron muy pronto hasta las inmediaciones de Madrid, aunque no pudieron tomar la ciudad hasta el final de la guerra). Evoca, a continuación, el sentido no sólo académico, sino de ejemplaridad moral para la vida pública española, que debía tener aquella facultad en su proyecto, de la que él fue parte insustituible, junto al decano y amigo que la dirigía, Manuel García Morente, Ortega, Zubiri y el resto del claustro de profesores.

Gaos comentó en una ocasión que se habrían perdido unas «diez mil cuartillas», cuando su casa familiar de la calle Marqués

de Urquijo, en el madrileño barrio de Argüelles, fue bombardeada. Sabemos, que, entre otros papeles, allí estaba la traducción de la quinta de las *Meditaciones Cartesianas* de Husserl y otros escritos, presumimos que relacionados con su docencia. De ahí que sorprenda la cantidad de páginas «salvadas» para esta edición, entre ellos algunos de esos escritos pedagógicos que el propio Gaos creía perdidos y que el editor halló hurgando en algunos archivos de la Administración española. Los detalles de los contenidos de la presente edición y su minuciosa reconstrucción de la historia de cada uno de los textos, así como las circunstancias de su localización, etcétera, están magníficamente presentados por Antonio Zirión en su «Nota de edición».

El criterio seguido en la publicación, según muestra el índice, es el cronológico, ordenando primero los materiales publicados: libros y resúmenes de cursos, reseñas, prólogos a traducciones propias, artículos relacionados con su actividad docente. Destaquemos la conferencia que dedicó al centenario de Maimónides (1935), publicada en la *Revista de Occidente* en dos números sucesivos y que Gaos reeditó al poco de llegar a México. Es uno de los primeros trabajos en el campo de la historia de la filosofía con la que mantuvo una relación tan intensa como paradójica.

La parte más sustanciosa es, afortunadamente, la dedicada al material inédito, con cerca de mil páginas, es decir, dos terceras partes del total, que cubre los diez años de vida de Gaos que aquí quedan reflejados.

La Guerra Civil que desencadenó el golpe de estado del general Franco partió en dos mitades la vida de Gaos, como lo hizo con la del resto de los españoles. Y también marca un antes y un después en las ocupaciones

del autor y, de resultas, en sus escritos anteriores a etapa mexicana. Desencadenado el conflicto, que le alcanza en Santander, en mitad de los cursos de verano de la joven universidad, de la que era secretario, se verá obligado a abandonar la docencia. Fiel al gobierno de la República, recibió varios nombramientos. Al de rector de la Universidad Central, se sumaron otros de corte diplomático y administrativo que mencionaremos más adelante.

La impresión que se tenía hasta ahora es que el Gaos que viaja hacia Occidente, dejando atrás la vieja Europa de las guerras civiles, es un filósofo sin filosofía, es decir, un profesor que divulga y enseña lo que otros han pensado. Él mismo deja constancia de ello en notas de trabajo y confesiones redactadas en los primeros años de estancia en su patria de acogida. Y así parece, a juzgar por lo publicado desde 1928: su tesis doctoral sobre la fenomenología de Husserl, prólogos sobre Fichte, y poco más, junto con el ya mencionado estudio sobre Maimónides. Pero la impresión de que las ideas más originales, más propias, aguardaban a visitarlo en suelo americano resulta errada a juzgar por el material publicado ahora.

Como observa Serrano de Haro en su prólogo, todas los motivos centrales que conforman el torso de su filosofía definitiva aparecen ya en alguna conferencia, apunte, curso o nota de trabajo anteriores a 1938. Dos ejemplos: la caracterización del filósofo por el rasgo de la soberbia, que conocíamos desde la lectura de *Confesiones profesionales* (1956), se menciona en una notable conferencia que dictó en Barcelona en 1938, a la luz de unas velas, ya que la eléctrica se cortó a causa de un bombardeo. Esta idea, que tendrá un rendimiento decisivo en su filosofía de madurez, era pensada

aquí hasta sus últimas consecuencias: «El filósofo es, pues, un soberbio constitutivamente débil, pero que tiene la posibilidad de utilizar la razón, la idea, el logos o la palabra y, parapetado detrás de ella y por medio de ella, esquivar el esfuerzo directo de la vida pública, de dominar, sencillamente, por el poder de la razón» (p. 1007). Es extraño en alguien como Gaos, que confesó sentirse «vocado» a la filosofía, que se presente a sí mismo como sofista y no como el auténtico filósofo, aunque tuviera que reconocerse poseído por la soberbia de gozar del monopolio de los principios que rigen el mundo y de imponérselos a los demás.

El otro ejemplo tiene aún más enjundia teórica. Podría describirse incluso como el motor que impulsa y da su peculiar sentido a toda su obra. Se trata de la contradicción que detecta entre la pretensión que muestran todas y cada una de las filosofías que en la historia han sido de que sus tesis tengan valor universal; y el hecho incuestionable de que la misma historia, al tomar nota de la contundente *diversidad de opiniones*, verifica que nunca se alcanza tal pretensión. Aunque en algún texto parece consolarse con otro hecho que también verifica la historia, a saber, que cada generación, al menos en Occidente, intenta de nuevo la aventura de la filosofía.

Ese agudo contraste entre un escepticismo radical y autocrítico y la necesidad de hacer filosofía, nacida de una vocación sentida desde muy pronto, está presente desde los años treinta, como queda reflejado en el hecho de que el curso que más impartía entonces se ocupaba de desarrollar una «filosofía de la filosofía». Otras dos dimensiones de su doctrina de madurez, primero, una antropología filosófica que explica precisamente la necesidad humana de

filosofar y, segundo, el estudio sistemático de «nuestro tiempo» como tiempo de crisis, y, en él, la peculiar aceleración de cambios doctrinales que experimenta, también son rastreables en los textos que nos llegan ahora, por ejemplo, en el curso dictado en la Universidad de Verano de Santander sobre «Introducción a la Filosofía de la filosofía. 6 lecciones» (1935-1936) o los apuntes de un curso dado en 1936 cuyo título vincula la exigencia de prestar atención a su tiempo con el único punto de partida que considera válido para filosofar: «Filosofía del siglo xx. Autobiografía filosófica». En efecto, la única forma de asumir su escepticismo ante lectores u oyentes era el de presentar sus tesis y resultados como datos insertos en la perspectiva de su propia existencia.

Dentro de esta sección de escritos inéditos dedicados a su magisterio, quiero destacar una lección que está llamada a modificar la compleja relación de Gaos con Ortega, en su doble e inseparable dimensión de discípulo y crítico. Me refiero a la lección de homenaje que dedicó a las bodas de plata con la cátedra de filosofía de su maestro, «La filosofía de don José Ortega y Gasset y las nuevas generaciones españolas» (1935). Gaos insertó en su curso sobre filosofía de la filosofía una clase con el título ya citado. No es una pieza al uso ni como panegírico del maestro ni como texto de circunstancias. Por el contrario, plantea el problema esencial de Ortega como *maître à penser* en el contexto de la filosofía española. Y el problema, según Gaos, no es otro, ya entonces, que el de si Ortega es *filósofo*, es decir, si tiene una filosofía propia. Parte del dato autobiográfico de quién es Ortega para él, miembro de la generación inmediatamente posterior a la del maestro, pero a punto de convertirse en alguien que, próxi-

mo a cumplir la treintena, «va a empezar, no ya a ser, sino a manifestarse independientemente». La pieza, de una complejidad que dará que hablar, por la precisión de algunas críticas y lo que arriesga en el análisis, permite entrever lo que dirá más tarde, cuando vuelva sobre el autor de las *Meditaciones del Quijote*. Pero merece la pena citar la conclusión que ofreció a «la generación joven», que le escuchaba en el aula de la Universidad Central de Madrid, y que resulto profética: «Con Ortega no cabe más que negarlo o hacerlo». Acaso una de las posibles claves para comprender la compleja trayectoria filosófica de Gaos resida en desvelar que significó para él ese reto de hacer o negar a Ortega.

A los textos directamente vinculados a la docencia, a los que me acabo de referir, hay que añadir los clasificados en las siguientes secciones: «Discursos y conferencias»; «Textos y discursos relacionados con la Exposición Internacional de París (1937) y el Pabellón Español en ella y «Textos de los cuadernos de trabajo». Y aún, al margen de la categoría de «inéditos», el editor añade unas «Páginas adicionales» que contienen una correspondencia que había quedado fuera del volumen xix de estas *Obras completas*. Su interés es extraordinario, a pesar de su brevedad, por hallarse en ella información de primera mano sobre cómo fue la tan debatida relación entre Ortega y Gaos cuando el primero se encontraba como exiliado en Francia y el segundo como un alto representante del Gobierno de la República, con el que Ortega había roto.

El segundo volumen finaliza con una selección de «Otros textos», apuntes, notas para entrevistas o artículos de periódico, sin terminar algunos de ellos, que invita a reconocer el principio de exhaustividad con

que el editor encaró la empresa de este primer tomo. El libro termina con un «Currículum vitae», fechado en 1938, que probablemente sea el que envió a México, puente que proyectaba su pasado hacia el futuro.

Mientras que las partes académicas de la edición nos informan de los años de «normalidad» vital, ordenada en torno a la vocación filosófica y la docencia, entendiendo por tales los que discurren hasta el inicio de la guerra, los discursos y conferencias informan sobre el giro que la biografía de José Gaos tomó, sobre todo, cuando recibió diversos nombramientos de carácter diplomático, —después de haber sido nombrado rector de su universidad, cargo que conservó hasta su partida—, entre otros, el de responsable de organizar el pabellón que había de representar a España en la Exposición Internacional de París de 1937. Antes había viajado por toda Europa como embajador cultural del Gobierno de la República y había participado en asambleas, reuniones internacionales, congresos, etcétera. Queda constancia de su actividad en los textos dictados en Gotemburgo, Estocolmo y Oslo. En Ámsterdam disertó en francés sobre *Le problème de la philosophie en Espagne*, texto recogido aquí en la lengua en que fue escrito. Es claro que Gaos cumplió fielmente con sus obligaciones políticas, y que lo hizo con toda dedicación, pero a juzgar por el rastro de textos, directamente relacionados con la filosofía que nos llegan ahora, no se apartó de su

ocupación primera. Merece la pena destacar varias notas fechadas en 1937 sobre el *Discours de la méthode*, libro decisivo en la elaboración que hizo Gaos de su idea de la filosofía como autobiografía. Así queda reflejado en los textos que dedicó a preparar su participación en el tercer centenario de su aparición, que se celebró en París. Agustín Serrano comenta en su prólogo que tanto él como Joaquín Xirau, que finalmente asumió la representación oficial del Estado español, intentaron convencer a Ortega de que encabezara dicha representación pero este no sólo no aceptó, sino que se ausentó de la capital francesa en los días que duró el evento. Por lo demás no hay constancia de que Gaos participara en el mismo.

A José Gaos le quedaba aproximadamente un año de permanencia en Europa. Serrano de Haro comenta en su prólogo que a diferencia de otros filósofos, y hombres y mujeres de letras y ciencias, que experimentaron el desgarramiento del exilio de forma más o menos permanente, Gaos «apenas se dejó influir por el trauma de la Guerra Civil y por la experiencia del exilio». Convirtió México en un lugar de «transtierro», venciendo así la pena del desterrado. Creo que ello fue posible porque desde la adolescencia había vivido en otra patria, única e intangible, la patria de su vocación hacia la filosofía. Estos pocos miles de páginas, añadidas a las muchas de esa extraña y sorprendente autobiografía que son sus obras completas, así lo confirman.

**Emilia Pardo Bazán**

*El encaje roto. Antología de cuentos de violencia contra las mujeres*

Edición y prólogo de Cristina Patiño Eirín

Contraseña editorial, Zaragoza, 2018

288 páginas, 16.00 €



## A qué debe oler una mujer de bien

*Por* SARA MESA

En «Apólogo», uno de los cuentos que componen la antología *El encaje roto*, Laura, una joven cantante de opereta, escapa de una muerte segura a manos de su novio. Él, atormentado por los celos, le ha pedido que tras la boda deje el escenario, porque «a tu marido pertenecerás y él y sólo él podrá contemplar tus hechizos, oír tu canto y ver desatada esa cabellera». Ella no accede, transformándose ante los ojos del agraviado en «una enemiga mortal» a quien hay que destruir para preservar el orgullo y honor masculinos. Laura se salva huyendo a San Petersburgo. No es entonces la suya una salvación completa: el exilio, el desarraigo, serán en su caso las consecuencias de la violencia machista, el precio que deberá pagar para mantenerse viva.

«Apólogo» no es el cuento más representativo del volumen, dado que en la mayoría de ellos las mujeres no escapan de la muerte o la violencia física como consigue hacerlo Laura, pero es significativo en tanto que alude al problema de la presencia pública de las mujeres, cuyo cuestionamiento en la época también padeció la misma Emilia Pardo Bazán. Como explica su biógrafa Isabel Burdiel, la escritora gallega tuvo los privilegios de un hombre –debido a su origen aristocrático y al liberalismo de sus padres– pero también estuvo al margen por su condición femenina: esta dualidad, este «mirar doble» en palabras de Burdiel, definirá sin duda toda su obra.

A finales del xix y principios del xx, la práctica de las artes y la literatura por parte de las mujeres estaba permitida y hasta

bien vista en las clases altas —el canto, la poesía...—, pero se trataba de actividades desarrolladas en el ámbito privado y doméstico que, en muchos casos, se abandonaban tras el matrimonio. La mujer con aficiones artísticas debía ser delicada, distinguida, discreta y carente de ambición. Frente a esta pauta, una mujer tenaz y apasionada como Pardo Bazán, que escribía en prensa, participaba en debates y tertulias literarias, conquistaba a numerosos lectores con novelas «de dudosa moralidad» y aspiraba al mismo reconocimiento público que el que obtienen los hombres, llegó a ser catalogada de marisabidilla, marimacho e indecente, entre otras muchas cosas. Pardo Bazán no padeció pobreza ni violencia física, pudo separarse de su marido José Quiroga —y además amistosamente— tras el escándalo de la publicación de *La cuestión palpitante* (1882), gozó de libertad para tener cuantos amantes quiso, nadie la amenazó con quitarle o dañar a su hijos. Sin embargo, es innegable que también sufrió el profundo machismo de su época, como también lo es que los ataques que recibió —de increíble mal gusto por parte de escritores como Clarín o Valera— no lograron arredrarla lo más mínimo. Su fortaleza y determinación eran tan imbatibles como su convencimiento de que el avance histórico llevaría, irremediablemente, a la igualdad de los sexos: la fruta no estaba madura, pero era cuestión de tiempo. Pardo Bazán tradujo al español *La esclavitud femenina* (1869) de John Stuart Mill y *La mujer y el socialismo* (1904) de August Bebel, dos títulos fundamentales y ya canónicos sobre la emancipación de la mujer cuyo optimismo compartía: «Mi fe en esta transformación futura es tan grande y completa, que a veces la creo ya suce-

da, y me considero la única persona viva entre una muchedumbre de muertos, porque los que me rodean y desconocen la luz que ya brilla en el porvenir, pertenecen al pasado: moralmente no existen».

Aunque su solicitud de entrada en la Real Academia Española fue rechazada hasta tres veces, Pardo Bazán mantuvo la dignidad de no contestar a los ataques de algunos académicos, postulándose como «candidata eterna». «Por el ansia de llamar la atención es capaz de bailar en cuecos vivos en la Puerta del Sol», sentenció José María de Pereda. «Su trasero no cabría en los sillones», dijo Juan Valera. Como escribió en una de las *Cartas a Tula*, dirigidas a su admirada Gertrudis Gómez de Avellaneda —también rechazada por los académicos—, «en las tertulias de hombres solos no hay nada más fastidioso que una señora». Otros cuestionamientos más sutiles tuvieron que ver con la crítica literaria, teñida en muchos casos de paternalismo y, en otros, de insinuaciones de plagio, como sucedió con el crítico Francisco de Icaza, que afirmó que «los libros de la señora Pardo Bazán, aunque sean hijos suyos, tienen padre» pues «vulgariza las ideas y los juicios expresados por Zola». Por su parte, Menéndez Pelayo, con condescendencia, sentenció que «la tal señora escribe bien, y, si tuviese independencia y originalidad como tiene de estilo, sería una gran cosa», aunque más adelante la acusó de tener «el gusto más depravado de la Tierra, se va a ciegas detrás de todo lo que reluce, no discierne lo bueno de lo malo». Incluso el mismo Zola, homenajeadó en los ensayos de *La cuestión palpitante*, afirmó que es «un libro muy bien hecho, de fogosa polémica: no parece libro de señora; aquellas páginas no han podido escribirse en el tocador», incidiendo en la

imagen estereotipada de los llamados «libros de señora».

Como recuerda Isabel Burdiel, la autora de novelas tan centrales en la narrativa europea del XIX como *Los Pazos de Ulloa* (1886) o *La madre naturaleza* (1887) se quejaba de que su carrera literaria, sobre todo en los inicios, fue como «andar en las dunas», porque «fuerzas invisibles me hacían retroceder», y que su avance sólo fue posible conquistando territorio «palmo a palmo». Es significativo que estas fuerzas sean catalogadas de «invisibles»: las prohibiciones, vetos, violencias, desprecios, no siempre fueron tan explícitos como los insultos y descalificaciones, pero también actuaban de fondo. Todo esto, sumado a su consideración de la literatura como instrumento de análisis social, su defensa del naturalismo no determinista y su amplio conocimiento de la naturaleza humana, la llevaron a escribir sobre la violencia que padecían las mujeres en su tiempo. Por otro lado, su visión global de este fenómeno como «feminista radical» –tal como ella misma se definió– hace que sus historias trasciendan el relato de lo truculento –asesinatos, palizas, crímenes mal llamados pasionales– para convertirse en denuncia de las estructuras ideológicas que sostienen estas violencias –las leyes, las relaciones familiares, las costumbres y mentalidades de la sociedad en su conjunto, el concepto del amor como posesión y dominación de la mujer, etcétera–.

En el camino entre la implicitud y la explicitud, entre la amenaza y el crimen, la represión y la paliza, se encuentran los cuentos de *El encaje roto*, seleccionados y prologados por Cristina Patiño. Son sólo treinta y cinco de los más de seiscientos cincuenta que escribió, y no son los únicos en los que se abordan las relaciones entre

hombres y mujeres, pero están particularmente centrados en la representación de la violencia, ofreciendo un muestrario tan diverso como terrorífico. Escritos entre 1883 y 1922, en ellos aparecen víctimas diferentes y verdugos diferentes, procedentes de todas las clases sociales. Como expresa Patiño en el interesante prólogo del volumen, «despliegan, con la urgencia que Emilia Pardo Bazán les imprimió en la bisagra de los dos siglos que le tocó vivir, un haz de oposición sexual y un envés de diferencia que inscribe feminidad».

Los celos aparecen como *leitmotiv*, a menudo con fin sangriento, como en «La puñalada» («También los palomos serán capaces de barbaridades si otros le festejan la hembra», se excusa el asesino). Otras veces, las víctimas son las hijas, cuyos padres controlan y hasta apalean, como sucede en «Las medias rojas», o son repudiadas y expulsadas de la casa, como en «Tío Terrones» («El pardillo se había creído grande, fuerte, una especie de monarca doméstico, de absoluto poder y patriarcales atribuciones», describe una irónica voz narrativa). La crueldad se extiende al sistema judicial, que obliga a una mujer a vivir con su marido asesino tras recibir el indulto («Sale bastante barato dar muerte a una mujer», dijo Pardo Bazán denunciando la impunidad). No se deja de lado la complicidad cruel de otras mujeres (en «En el pueblo» se cuenta cómo humillan, en connivencia con los hombres, a una forastera), aunque también hay muestras de sororidad («El indulto» o «Casi artista» son buenos ejemplos). A través de algunos personajes, se exponen argumentaciones socialmente aceptadas que justifican los crímenes («Que la matase allá en su alcoba, malo será, pero nadie *tie* que meterse; para eso era su señora. En mi cara... era

cosa de avergonzarme», en «Sin pasión») o la imposición de una vida de encierro y apariencia, condensada en el refrán «La mujer de bien, ni ha de oler mal, ni ha de oler bien». Espeluznante, y creíble, es la historia de «Leliña», una discapacitada mental a la que alguien deja embarazada y que se convierte en objeto de rechazo y de burla por parte de todo un pueblo. Resulta también muy interesante la aproximación a la sexualidad femenina frustrada en «La novia fiel», sobre una chica de pueblo que espera impaciente su boda mientras el novio, en la ciudad, estudia, se labra un futuro y disfruta de otras prebendas, aprobadas incluso por el cura («Mientras está soltero.... Habrá tenido esos entretenimientos... Pero usted...»).

En casi todos los cuentos hay una trama visible y otras tantas que subyacen como una red de fondo: la violencia que se hereda de madres a hijas, la intransigencia de la comunidad ante quien se sale del esquema previsto, el avance de los varones jóvenes mientras ellas, las chicas, quedan atrapadas en la convención. Es un acierto que el

cuento que da título al conjunto sea «El encaje roto», una pieza magnífica acerca de la historia de una muchacha que, en el último momento, dice no en el altar tras la revelación accidental del carácter iracundo de su novio. Su negación a la boda es una afirmación por la propia vida, por la independencia. Su negación a la boda es también la negación a la sumisión, a la doma, toda una declaración de intenciones que, evidentemente, Pardo Bazán hace suya.

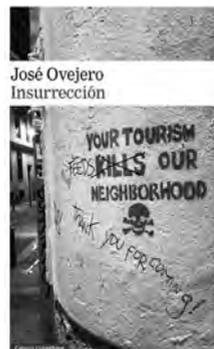
Estos cuentos, de gran valor literario e histórico, despliegan también una dimensión sociológica innegable. En ellos puede rastrearse en las mentalidades de verdugos, víctimas y la comunidad que los acoge y hace posible la violencia machista. Pero no sólo eso. Buceando en las raíces de la perversa ideología que establece las relaciones entre hombres y mujeres, descubrimos cuántos flecos de su pensamiento permanecen vivos. El libro sirve entonces de diagnóstico y guía, de recordatorio y aviso. Su denuncia, expuesta en el pasado, sigue teniendo validez en el presente.

**José Ovejero**

*Insurrección*

Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2019

290 páginas, 18.90 €



## Camino de perfección

*Por* JUAN ÁNGEL JURISTO

La portada de la última novela de José Ovejero (Madrid, 1958), *Insurrección*, debida a Beatriz Mencos, ofrece una idea cabal y justa de la misma, y por eso lo traemos a colación aquí, ese lado de testimonio casi obligado en que se desarrolla la obra del autor desde sus comienzos y que le hace *rara avis* entre los miembros de su generación, algo no tan extraño si tenemos en cuenta que gran parte de la vida de Ovejero se ha movido entre Bruselas y Bonn, recibiendo tradiciones muy diversas y a veces en abierto contraste con lo que por aquí se llevaba o se tenía en cuenta. En la portada, de hecho un grafiti, leemos: «Your tourism kills our neighborhood», donde «kills» aparece tachado y sustituido por «Feeds», es decir, «Tu turismo mata nuestro vecindario» es sustituido por «alimenta», con lo que de

manera harto eficaz se nos da cuenta de una situación extrema que se transforma en situación esperanzada, y todo ello expresado bajo la fórmula del mensaje corto, publicitario, de querencia impactante. Ovejero parte siempre en sus novelas de situaciones próximas al testimonio pero que transforma en una forma de realismo más acorde con los tiempos actuales. Creo que en esto hay cierto magisterio de la literatura centro-europea, y en concreto hay momentos en esta novela, por ejemplo, el texto en forma de canción que tiene por tema los canarios, donde la influencia del poema-canción de Heinrich Heine y Bertolt Brecht me parece evidente: «Somos los canarios que se usan en la mina / para detectar el grisú. / Sabemos. / Estamos convencidos. / Tenemos experiencia / transmitida de generación en

generación. / Nos gustaría tanto alertar del peligro. Pero nadie nos enseñó / a hablar. Sólo a cantar, Cantar para decir atención, / tened cuidado, que delante está la muerte. / Cantar en lo oscuro, / como quien silba para espantar el miedo».

Junto a esto, se encuentran capítulos como el llamado «Okupas contra zombis» que es muestra idónea de ese expresionismo de que hace gala Ovejero en su escritura y que poco o nada debe al expresionismo tradicional español, muy próximo a la farsa, y que remontándose a Quevedo tiene en Ramón del Valle-Inclán y Camilo José Cela sus representantes más acendrados. Un expresionismo que suele resolverse en agotar las posibilidades del lenguaje, de hecho Quevedo y Valle-Inclán son dos de los grandes estilistas del idioma, para reflejar una realidad mostrenca que precisamente por ello, aunque parezca contradictorio, se muestra más precisa que el tradicional realismo carente ya de misión. Hay que decir, además, que por influencia de la literatura norteamericana existe entre nosotros una manera de hacer *thriller*, el género donde se esconde ahora la novela de denuncia, muy próximo al expresionismo pero cuyo perfil deformante pertenece a otra índole. La manera en que Ovejero aborda el testimonio se aleja de estas dos vertientes. La suya, más que incidir en el lenguaje, como el español, o la deformación social, como el norteamericano, de claro origen basado en el inconsciente apocalíptico del puritanismo, incide en un estilo que busca incidir en las ideas. Algo que podría recordar a la novela de tesis, salvo que en las narraciones de Ovejero lo narrado prima sobre cualquier atisbo abstracto.

Ovejero es, además, un escritor que ha tocado casi todos los géneros, lo que le otor-

ga una versatilidad fuera de lo común. Comenzó con la poesía en 1994 con *Biografía del explorador*, al que sucedieron los poemarios *El estado de la nación* en 2002 y *Nueva guía del Museo del Prado* en 2012 y llamo la atención sobre los títulos de los dos últimos, algo inusual en la poesía española; en el género del relato es conocido por *Qué raros son los hombres, Mujeres que viajan solas* y, sobre todo, por *Mundo extraño* (2017), su último libro de cuentos. Ha practicado con éxito, además, el ensayo, recuerdo aún la inquietud que produjo entre algunos la lectura de *Escritores delincuentes* (2011) donde se refería a la relación de algunos escritores con el crimen, caso de Jean Genet, al que defendieron gentes tan dispares como Jean Cocteau o Jean Paul Sartre; Álvaro Mutis, que estuvo en Lecumberry por malversación; Anne Perry, la conocida escritora estadounidense de *thrillers*, que confesó su inducción al asesinato cuando era adolescente; Chester Himes, que justificaba sus delitos de robo y violencia con una exculpación racista por ser negro; William Burroughs, que mató a su mujer jugando a ser Guillermo Tell; Karl May y sus estafas... en fin, un largo camino no exento de polémica donde podrían convivir seres tan distintos como Oscar Wilde, encarcelado en tiempos en que la homosexualidad era un delito, Miguel de Cervantes por quedarse con cierta parte de la recaudación de impuestos al trigo con destino a la llamada Armada Invencible, caso oscuro y no resuelto a pesar del tiempo transcurrido, o François Villon, que quiso que le conmutaran la pena a la horca por asesinato componiendo una balada. A este libro siguió, al año siguiente, *La ética de la crueldad*, galardonado con el Premio Anagrama de Ensayo, donde defiende una exposición

a la crueldad que no satisfaga el morbo del lector-espectador, sino que le haga confrontarse con sus miserias. Y para ello, Ovejero analiza la obra de escritores como Georges Bataille, Elías Canetti, Luís Martín Santos, Cormac McCarthy o Juan Carlos Onetti en unas páginas brillantes por lo que tienen de insólito en nuestra literatura.

Esta conformación de la ética adquiere ya otra dimensión en su obra novelística. *Añoranza del héroe*, por ejemplo, es una clara muestra de la excelencia de un escritor desde sus inicios mismos al relatar, mediante un personaje muy perfilado y complejo como Naftalí, medio siglo de historia española y cubana. A esta novela, de 1997, le siguió *Huir de Palermo; Las vidas ajenas*, galardonada con el Premio Primavera 2005, narración ambientada en Bruselas y donde, amén de describirnos el gran cambio sufrido por una ciudad sede de organismos internacionales, se nos muestra el abismo de una clase enriquecida al socaire de negocios turbios en intereses inconfesables y una legión famélica consistente en una masa de hombres procedentes de las migraciones del Tercer Mundo; *La invención del amor*, Premio Alfaguara 2013, una curiosa historia que tiene como protagonista a un empresario de la construcción, Samuel, que es un don Juan de imprecisa memoria y que un día recibe la noticia de que una mujer, de nombre Clara, ha muerto. Ni que decir tiene que de ella no recuerda nada pero se convierte en una obsesión próxima a la pasión. Y hago tamaña exposición porque en esta trama se advierten con claridad esa mezcla de realismo casi testimonial y exposición al misterio de las cosas que conforman su narrativa. En *La seducción*, por ejemplo, se describe una venganza y su correspondiente violencia a través de la manipulación que

sufre el escritor Ariel Hernández por boca de su protegido, David, que sufre una brutal paliza. En esta novela hubo críticos que vieron cierta complacencia en las situaciones próximas al costumbrismo, con algunas dosis de parodia, caso de Francisco Solano en reseña de Babelia de mayo de 2017, pero lo cierto es que ese afán testimonial contiene, dije antes, la tendencia a cierto didactismo que muchos pueden confundir con esquematismo y que creo, influencia magistral de Brecht, puede llevar a pensar en esa deriva costumbrista, deriva que no es tal.

Y ello se transparenta, de nuevo y con dosis más intensas y prolijas, en esta nueva novela. La trama es tan cotidiana que casi podríamos pasar del testimonio al costumbrismo si no cayéramos en la cuenta de que la cosa no es sólo de grado, sino que implica cierta mirada, y la de Ovejero está muy alejada del costumbrismo. La novela gira en torno a Ana, una joven de clase media, su padre, Aitor, es periodista, redactor jefe en una cadena de radio y su madre, Isabel, es una de estas mujeres que quieren dominar las situaciones gracias a una ampliación de la comprensión del mundo y de las cosas. Ana «okupa» una casa en Lavapiés, barrio multicultural por excelencia y que está adquiriendo cierto tono en la literatura española actual, así Jorge Eduardo Benavides en su novela, *El asesinato de Laura Olmo*, donde ofrece una descripción cabal del barrio mediante una trama feliz de género negro. Lavapiés, pues, como epicentro de la insurrección, es decir, como ombligo de la resistencia de los jóvenes marginados a los poderes fácticos. Desde luego, cabría realizar una mirada distinta del presente y destino de ese barrio, como hace Benavides en la novela antes citada y que se muestra menos simbólica, más escéptica y menos dada

a buscar legendarias historias de la modernidad.

En cualquier caso, como sucedió en *Las vidas ajenas*, Ovejero se ocupa de la clase especial de la marginación y explotación de los desamparados de este mundo en la Unión Europea de hoy día. En realidad, es una mirada que busca remedios, aun sea con cierta distancia fruto del conocimiento, al caos casi irremediable en que estamos sumidos. Ovejero busca en lo alternativo, en los movimientos juveniles alternativos, la única contestación al sistema imperante. De ahí que se ocupe de los okupas mediante las cuitas de la joven Ana, que rechaza un futuro prometedor que le otorgan sus padres, gente vinculada con cierta visión revolucionaria en su juventud y claramente abocada a la socialdemocracia en su madurez. O todo o nada.

Desde luego que esta mirada recuerda otras muy antiguas. Así, las andanadas que lanzaba Ludwig Böner a los revolucionarios alemanes que querían instaurar la república al modo de los jacobinos franceses en plena era romántica y que Heinrich Heine desmontó con amargo dolor. Ni que decir tiene que Ovejero posee la experiencia que le ha otorgado el fracaso monstruoso de las utopías en el siglo xx, pero también es cierto que el autor se limita a dar voz a un narrador que da voz a unos personajes, con lo que la identificación de éstos con el autor queda bastante mediatizada. Lo importante de esta novela radica en el modo en que el estilo responde a las necesidades del momento, como el naturalismo de Émile Zola se correspondía al positivismo de su época. En el

caso que nos ocupa convendría establecer un paralelismo más idóneo con Jules Vallés por el ímpetu peculiar de ahondar en lo íntimo en medio de un conflicto social.

Dijimos antes que el poema de los canarios tenía connotaciones brechtianas, tanto por el modo de conjurar los versos como por la intención didáctica de los mismos. Es un bello poema canción, que usa a los animales como metáfora, esa vieja metáfora que va desde Grandville a George Orwell, y que es recurso inteligente para memorizar al combatiente. En realidad los recursos narrativos de que dispone Ovejero son varios y ya hicimos mención antes del llamado «Okupas contra zombis». Seguimos con las metáforas. Sólo que en esta ocasión la cosa se remonta a tiempos más recientes. El capítulo resulta muy bello, escrito con un estilo muy sobrio, cosa que sorprenderá a más de uno a tenor del título del capítulo y que resulta ser un recorrido curioso por un mapa de Madrid sugerente y desconocido. Hay también el recurso al catálogo, donde una crema hidratante sirve de preludio a dos novelas de Ursula K. Le Guin que, a la vez, sirve de preludio a una lata de espárragos... Y todo ello enmarcado en las asambleas en que participan Ana y sus compañeros con ánimo de establecer una estrategia de sabida impotencia ante el poder y donde convendría preguntarse si no se esconde un proceso de inmolación.

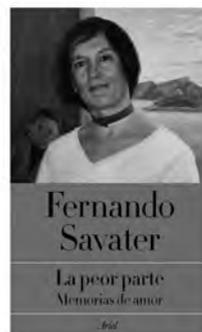
Con *Insurrección*, Ovejero lleva su particular camino de perfección a altas cotas. Un camino obligado para la santidad, pero también para el arte, que es de lo que aquí se trata.

**Fernando Savater**

*La peor parte. Memorias de amor*

Ariel, Barcelona, 2019

264 páginas, 19.90 €



## La peor parte

**Por** SEBASTIÁN GÁMEZ MILLÁN

En la novela *Las palmeras salvajes*, de William Faulkner, se nos muestra cómo una mujer muere después de un aborto fallido, y apresan a un hombre, al que condenan a diez años. A su celda le llevan veneno, pero en seguida aparta la idea de suicidarse, pues la única forma de mantener la vida de la mujer amada es custodiando su recuerdo: «cuando ella dejó de ser, la mitad de la memoria dejó de ser; y si yo dejara de ser, todo el recuerdo dejaría de ser. Sí, pensó él, entre la pena y la nada, elijo la pena».

Savater también ha preferido la pena antes que la nada, si es que se puede elegir en todo tiempo lo que se siente. Me pregunto si no es esta la condición del amante, elegir la pena, incluso el desgarramiento, antes que el olvido y la nada: «para quien de verdad ha amado y ha perdido a

la persona amada, el amortiguamiento del dolor es la perspectiva más cruel, la más dolorosa de todas [...]. Ese amor no quiere amortiguarse tras la pérdida de la persona amada, sino que se descubre más puro, más desafiante, más irrefutable al convertirse en guardián de la ausencia. También infinitamente, desesperantemente doloroso» (pp. 36-37).

Y Savater ha elegido la memoria de la escritura antes que el olvido. Tras conocer el diagnóstico fatal, su mujer, Sara, le dijo: «Si tú no lo cuentas, nadie sabrá lo que hemos sido el uno para el otro» (p. 15). Al fin y al cabo lo que no se cuenta es como si no hubiera sucedido. De ahí que tengamos la necesidad casi imperativa de contar, constatar. Y Savater, leal a una de las últimas voluntades de ella, ha escrito estas estre-

mecidas memorias de amor, canto a Sara y celebración de todo lo vivido con ella.

Estructurada en tres partes de distintas extensiones, y precedida por un «Prólogo. Y ahora », en el que justifica por qué ha escrito este libro, y una despedida –marca de la casa con citas de Anna Ajmátova y Vladimir Nabokov–, las dos primeras, «Caer en desgracia» y «Mi vida con ella» me parecen las más logradas, y entre las que se encuentran algunas de las mejores páginas escritas por Fernando Savater.

«Epílogo. Nueve meses», que incluye una selección de fotografías de ambos y, en especial, de Sara, auténtica protagonista de estas memorias de amor, relata el tiempo compartido desde que le diagnosticaron la enfermedad fatal hasta la despedida, con el último poema que cada 1 de enero solía escribirle, titulado «Gracias», y que leyó «en su velatorio, ante el grupo de amigos y familiares reunidos para ese último adiós» (p. 239).

Como cualquier verdadero amante, Savater se resiste a decirle adiós definitivamente, manteniendo un permanente diálogo con ella, del que este libro es una muestra. La pérdida de los seres amados resulta tan insoportable que, tal como sugirió Freud, los introyectamos para no perderlos por completo, prolongando la conversación con ellos, como si todavía pudieran abrazar la vida por medio nuestra.

Ese poema con el que concluye, al igual que todas estas memorias, es un ejercicio de gratitud hacia el ser amado, gratitud que es amor. Fechado el 1 de enero de 2015, contiene el tono de este libro, y no sé hasta qué punto «el tono Savater», que oscila desde el humor desmitificador al amor que nos abraza y afirma. Válganos como botón de muestra este ritual que se repetía al llegar a París:

«Sin dejar de andar hacia a la salida de la estación, me daba un beso rápido y pu-doroso, empuñaba las flores y a la vez se cogía de mi brazo, tirando siempre de la pequeña maleta, mientras me decía con ritmo de rap: “Hola, por fin, se me ha hecho largo, qué tal tú, son muy bonitas, tonto”. Y yo sentía dentro del pecho una afirmación universal, como una cruz al mérito concedida por dioses pícaros y generosos pero también exigentes, algo que ya nunca ha vuelto a pasarme. Sólo podía farfullar palabras felices y superfluas: “¿Qué, vamos a la Coupole?”. Y ella, desdeñado los juegos de palabras que suscitaba el nombre del restaurante, me regañaba cariñosa: “Venga, que no piensas más que en comer”» (pp. 157-158).

El crítico José-Carlos Mainer ha señalado que «este libro es un homenaje a una felicidad vivida, a la vez que hace un recuento angustioso de la infelicidad sobrevenida en el que hay mucho de añoranza, algo de remordimiento y, sobre todo, radical sinceridad» («Babelia», *El País*, 21 de septiembre de 2019, p. 6). Tengo para mí que una de las principales virtudes literarias y filosóficas de estas memorias es su firme sinceridad, su convincente coraje, entre escalofriante y brutal por momentos, lo que le confiere una verosimilitud y credibilidad fuera de lo acostumbrado, en la línea de destacadas autobiografías, como la de Carlos Castilla del Pino, o las memorias en marcha de Andrés Trapiello. Por ejemplo, esta sinceridad se muestra al contar el paso en su juventud de Sara por ETA («El amor de mi vida fue etarra durante un año por lo menos» p. 71), contra la que luego lucharán jugándose la vida; o los fragmentos de la correspondencia amorosa entre ambos; o cuando confiesa sus infidelidades:

«No, nunca he sido fiel en el terreno erótico; es más, no considero la fidelidad una virtud sino una triste y fea superstición, como decía Spinoza a otros respetos. Un puro fastidio, vaya, aunque a veces hay que disimular para no herir esa susceptibilidad amorosa que, aunque nos resulte risible en los demás, cada cual guarda a flor de piel. No fui fiel a Pelo Cohete, en los primeros tiempos de nuestra relación a sabiendas de ella, luego de manera secreta, discreta. Y, por tanto, tampoco fui del todo sincero, eso es lo que más me repugna al recordarlo aunque fuese indispensable, aunque fuesen sólo mentiras limpias y delicadas, mentiras para todos los públicos» (p. 42).

En las numerosas entrevistas que ha concedido después de ver la luz este libro, muchos periodistas le han preguntado a Savater acerca de ello: «Reconoce abiertamente la infidelidad. Habrá quien piense en estos tiempos de corrección política que es un hipócrita», le preguntaron recientemente. A lo que Savater respondió: «No me preocupa lo que piense la gente. El amor no es una especie de monoteísmo matrimonial, el amor es otra cosa, es lealtad en el sentido de estar siempre al lado de la persona que amas» (*ABC Cultural*, 28 de septiembre de 2019, pp. 14 y 15).

Esta reflexión podría suscitar un interesante debate público acerca del nuevo contrato sexual en el siglo XXI, para expresarlo en términos que parafrasean un ensayo de Manuel Arias Maldonado. Si, como la inmensa mayoría de las especies naturales, los seres humanos somos polígamos —o, en aforismo de Ramón Eder citado por Savater aquí: «en sueños nadie es monógamo»—, ¿por qué no aceptar la lealtad por encima de la fidelidad en la imprescindible jerarquía de valores para decidir y manifestar nuestras liber-

tades? Quizá cabría objetar a Savater desde una perspectiva ética un requisito indispensable de la moral, las exigencias recíprocas. Pero él añade que si Sara se hubiera ido con otro tal vez no hubiese regresado. Por otra parte, ¿no es posible la ecuanimidad de las relaciones sentimentales desde las ineludibles diferencias individuales?

Asimismo, como intuíamos por los sobrecogedores y memorables artículos que publicaba al cumplirse el aniversario de su pérdida («Condena», «Familia»), con la muerte de Sara, se diría que Savater ha perdido una parte de sí —«porque ya no soy la misma persona»—, probablemente la mejor parte de sí. Pues uno de los distinguidos dones del amor es ofrecernos nuestro mejor yo: «Cuando soy más yo es cuando soy tú», declaró el poeta Paul Celan.

«Por amor, no podemos concebirnos sin el otro. Quien no sabe a quién amo no sabe quién soy. El que lea un relato de mi vida expurgado de mis amores tendrá nada más que una idea incompleta y falsa de mí mismo», anotó el filósofo Marcel Conche. En *Mira por dónde*, su «autobiografía razonada», dedicada «A Sara: mira, mi vida», pudimos conocer, sin nombres, algunos de esos amores. Y, aunque incluía al final un capítulo sobre Pelo Cohete, faltaba contar y cantar los treinta y cinco años compartidos junto a ella, el amor de su vida.

Late a lo largo del libro la voluntad de levantar una imagen de Sara, a fin de que nada ni nadie, ningún relato, se apropie y deforme la imagen que el amante guarda celosamente de ella. Y por el que ha levantado este monumento literario. Y, junto a ella, la voluntad de dotar de cierto sentido el sin sentido de la pérdida del ser amado:

«Es obligado poetizar de algún modo la vida para proponer cierto alivio a la falta de

significado, es decir, a la *insignificancia* de nuestro puesto en el cosmos y a la del cosmos mismo. Somos animalitos que se nutren del pienso más improbable (¡el pienso luego existo!), es decir, de *significados*. Y aunque los significados parciales que imaginamos y validamos no tengan refrendo superior, no por ello nos resultan desdeñables. Lo cual excusa a las religiones, por inverosímiles que sean, y a la filosofía, que trata de cumplir un papel parecido al de las religiones pero minimizando los daños fanáticos de la imaginación por medio de las cautelas de la razón» (p. 141).

Si bien todos los escritos de Savater poseen una dimensión autobiográfica, como señalara Félix de Azúa en uno de los más luminosos ensayos que se han escrito sobre el filósofo de San Sebastián —«Savater. El héroe que todo lo aprendió de los libros», recogido en *Nuevas lecturas compulsivas*, Madrid, Círculo de Tiza, 2017, p. 312—, estas memorias lo son en diversos sentidos, pues hablan de lo más íntimo, como el amor de Pelo Cohete y Fernan, y de todo cuanto compartieron: libros, películas, hogares, mitologías, viajes, proyectos literarios, compromisos y responsabilidades cívico-políticas

Pero el valor de estas memorias no reside únicamente en saber contar con gracia, humor y amor su vida juntos y en común, sino en al mismo tiempo desvelarnos aspectos de nuestra intimidad: sentimientos como el amor al otro y/o el amor propio, la fidelidad, la lealtad, la culpa, la impotencia, la deses-

peración. Es, una vez más, el poder de la literatura para desvelarnos lo que sentimos pero acaso éramos incapaces de formular:

«A mí me gustaba volver con ella a ciudades que ya conocía, para tratar de impresionarla haciendo de cicerone. Pero en realidad era ella la que me descubría lo más bello, vivo o al menos interesante de los lugares que ya creía tener explorados. Es uno de los variados milagros del amor: el asombro del mundo que se revela a través de la mirada del ser amado [...]. No me emocionaba lo que yo veía o volvía a ver, sino verla a ella viendo las cosas y compartiendo conmigo lo que sentía al verlas [...]. Sólo el ser amado es un paisaje inagotable y el don de su compañía la única gracia que convierte al afortunado en repentino artista» (pp. 131 y 132).

Seres inconsolables, quizá nunca amamos tanto como en la pérdida. Recuerda en mí por ello a otros extraordinarios libros acerca del duelo y el amor, como *El año del pensamiento mágico*, de Joan Didion; *Carta a D. Historia de un amor*, de André Gorz, o *Una pena en observación*, de C. S. Lewis. Aunque este libro de Savater es más vital, tal vez porque, de acuerdo con su temperamento y carácter, abunda bastante más el sentido del humor que, al igual que el amor, afirma la vida. En definitiva, junto con su autobiografía razonada, *Mira por dónde*, al que completa, y *La infancia recuperada*, posiblemente estamos ante una de sus obras más logradas.

**Lev Shestov**

*Atenas y Jerusalén*

Traducción de Alejandro Ariel González

Ediciones Hermida, Madrid, 2018

533 páginas, 25.00 €



## La realidad definitiva y única posible

*Por* BLAS MATAMORO

Se leía a León Chestov –así escrito– en los años de 1940, mayormente en ediciones argentinas quizá retraducidas del francés. Chestov era un exilado ruso que vivió en Francia, de donde había partido su predicamento internacional. A la distancia, lo veo, entre otros, junto a Berdiaev, Mounier, Gabriel Marcel y Mauriac, en el espacio del existencialismo cristiano. Ampliando el sendero: Unamuno que lleva a Kierkegaard, que lleva a Pascal, que lleva a Agustín en el ejercicio de lo que podría llamarse la angustia creativa. Este hombre existencial es, en efecto, desesperado y agónico: requiere esperanzas y se siente morir a cada instante de la vida, alternando el hallazgo de una trascendencia salvadora con la cerrazón de un mundo otro, inalcanzable.

Muy oportuno es el rescate del texto más notorio de Lev Shestov –ahora así escrito: *Atenas y Jerusalén* (traducción de Alejandro Ariel González y prólogo de Alejandro Roque Hermida). El prologuista nos sitúa eficazmente en la deriva y los libros de Shestov, en tanto el traductor cumple admirablemente con la tarea de volcar en español el ruso original, con los insistentes encabalgamientos de la prosa chestoviana, en buena parte redactada en griego, latín y algo de alemán. Un enjambre de notas al pie completa este imprescindible y gran trabajo.

Hay quienes juzgan este libro como uno de los grandes textos filosóficos del siglo xx. Lo desdigo y no por devaluar lo hecho por su autor sino porque no se trata de un texto filosófico. Si acaso, de un texto antifilosófico que puede adscribirse a la filosofía

como una estatua a su vaciado. No está lejos de otros intentos similares. Él lo formula en términos simbólicos, figurativos: conciliar los dos árboles del perdido paraíso: el de la vida y el del conocimiento. Se trata de pensar conforme a lo que se vive y no vivir conforme a lo que se piensa. Al respecto caben dos extremos: el pesimismo de Nietzsche, para quien pensar la vida es una locura y tal vez la mayor, y el optimismo de Bergson, para quien inteligencia y vida son incompatibles porque no podemos escapar de la vida para considerarla un objeto, de modo que vivimos unidos a ella, todo lo mejor posible, e inteligimos en otros campos. La paradoja bergsoniana, y su mejor habilidad, consiste en que siendo irrazonable, sólo intuible y, redundantemente, apenas vivible, la vida hace razonar y únicamente podemos razonar si seguimos vivos, ni antes ni después.

Shestov se desprende de tales minucias y opta por oponer al pensamiento filosófico los textos de la Revelación, los inspirados, la Biblia. La crítica bíblica –que él soslaya por su total falta de interés– muestra que las Escrituras son el resultado de plagios, refritos, citas, añadidos, cuñas y glosas. A nuestro hombre lo trae sin cuidado porque su calidad reveladora funciona como un dogma. Es a partir de él que formula todos sus cuestionamientos. El fundamental es el que les da título: Atenas es la búsqueda de la verdad eterna e increada; Jerusalén es la verdad de Dios como creador de cuanto existe. La primera plantea una pesquisa infinita y vana, la segunda proporciona un hallazgo definitivo y absoluto. La primera es obra humana; la segunda, obra divina.

Dios, el inefable Dios, tiene sin embargo una palabra que lo señala y que acabo de escribir. Esta dualidad entre lo decible

y lo indecible plantea a Shestov un dilema, a su pesar, filosófico. Puede definir a Dios como el verdadero ser, todo el ser, pero al acotar el ser por medio del ser –no hay otra– cae en una tautología que nada significa y/o que significa el no ser. Desde luego, lo que sabe es que aún en sus momentos de mayor debilidad, Dios es más fuerte que los hombres y en sus momentos de mayor locura, más sabio que ellos. Infinito y esencial, no tiene más remedio que estar siempre lejos del hombre, según advirtió el cardenal de Cusa a comienzos de la modernidad. Produce el mismo desasosiego desesperado que la duda irreparable que Shestov atribuye al hombre moderno.

Por el lado ontológico, entonces, con Dios no vamos muy lejos o vamos tan lejos que no llegamos nunca y a ninguna parte. En cambio, hay Dios como creador de todo lo existente, el que ordena el cosmos una sola vez y para siempre. De él nos ha venido aquel enigmático ser y –alguien o algo– es el *no dado dador de ser* a cuanto es. Los hombres, desde entonces, no hacen más que obedecer. El mundo ha sido creado para los hombres mas para que sean engranajes de una máquina, la que Calderón adjetivó de gallarda.

Tras la creación del hombre, vino la bendición del hombre, su catarsis dentro de un orden sagrado y bendito. El hombre ha de consolarse y acatar el orden cósmico por medio de la metafísica y las religiones. En ello consiste su disposición del mundo. Shestov es consciente de que tal tarea es de pocos, de unos cuantos elegidos que, para colmo, no forman un organismo sino que son escogidos uno a uno. Son los autores de la paz, enceguecidos por el resplandor de la verdad, lo contrario de quienes pelean en una guerra interminable, promovida por la

contradicción. El autor la considera mortal, mientras los modernos la juzgan almendra de la vida filosófica. Para ésta, los hombres tratan de lo posible entre sí. Para Dios, es imposible la tarea del hombre que ha creado, ya que consiste en instalar lo absoluto en este mundo donde, según señaló Pascal, no cabe. Entonces: sólo queda al hombre reconocer su impotencia y rendir devoción a la omnipotencia divina.

Se ve al hombre constreñido por la necesidad, que es la objeción hecha por Shestov a los filósofos de todo lugar y época. Acosado por esta constricción de un lado y del otro, el hombre apaga la luz de la conciencia que lo atormenta y se sumerge en la oscuridad abismal de lo inconciente. Desde esa hondura exclama su *De profundis*, invocando al creador y sometándose a su orden, aceptando lo real como obra de Dios, que merece una devota celebración.

Esta construcción parece sólida pero a Shestov le cruje la carpintería. ¿Qué hacemos con el mal, con los horrores de la vida? ¿Forman parte de la exaltación? La escena fundante de la historia humana transcurre en el paraíso, donde están los dichosos árboles, la mujer y el hombre inocente y el demonio, serpiente con cabeza humana que habla y no para de hablar, lo mismo que Jehová. ¿Quién los ha creado? ¿Quién ha creado al hombre parlanchín y razonador? Pareciera que son obra divina, ya que el creador es uno solo. Aquí Shestov se desconcierta y habla de un milagro inexplicable. Una fuerza oscura y despiadada se apodera del mundo, Dios sabrá por qué, ya que él todo lo sabe.

Antes de la caída, el hombre es libre porque es ignorante. Es lo que Hegel llama la zoología del espíritu, el ser humano que hace el bien sin saber lo que es porque ig-

nora el mal. La libertad chestoviana se adquiere cuando el hombre se somete a la fe, la extrema necesidad, que nada significa. ¿Para qué, entonces, la palabra inspirada que intenta significar? Sólo cabe dejar actuar a la fe.

El hombre primigenio perdió la libertad al perder la ignorancia. Optó por la inteligencia, que es transparente, y renunció a la fe, que es opaca. Busca inútilmente la verdad absoluta sin admitir que está oculta y es inabordable. El saber humano es escaso, relativo y desasossegante. Persigue algo que es inefable y cuya existencia es positiva pero indemostrable. «No es necesario mirar sino avanzar al azar, con los ojos cerrados, sin prever nada, sin preguntar a nadie, sin inquietud por nada [...]».

Al proponer la renuncia a la fe a favor del conocimiento, el demonio promete a los hombres ser como dioses pero desistir de la inmortalidad a favor de la muerte. Instala a la razón como legítima soberana, siendo una vil usurpadora cuyos principios ideales provienen del maligno. Su conocimiento revela verdades universales y necesarias aunque sólo son relativas y localizadas en la historia, en el devenir de lo efímero. En rigor, apunto por mi cuenta, el conocimiento profano no revela nada sino que produce hallazgos siempre sometidos a la crítica. Aristóteles nos enseñó a pensar y a ordenar nuestros saberes, a la vez que creía que la esclavitud era natural y los bárbaros debían ser sometidos a Alejandro el Grande como si fueran animales y plantas. Sigamos.

Shestov anatematiza y tematiza los incisos del desdichado conocimiento humano. Éste no justifica al ser sino al revés: debe obtener su justificación del ser. Los frutos del árbol prohibido se vuelven inanimados e indiferentes al todo. Son huecos, faltos de

fundamentos, apenas admiten lo oculto de la verdad. La duda es impotente, busca la verdad y no la alcanza como sería su deber. Las ciencias no conducen a ella pues sólo se ocupan de la coherencia. En resumen: el saber profano puede llegar a ser coherente pero siempre resultará falso.

Nuestro escritor hace una enmienda a la totalidad de lo moderno, con un generoso panorama que empieza cuando se come el primer fruto vedado. No puedo evitar el recuerdo de aquel militar argentino que definió a Adán como el primer subversivo. En efecto, el hombre moderno cree que el mundo le está destinado y así lo demanda. Al contrario, el hombre antiguo, que vivía en las proximidades de lo divino –que Shestov no fecha– admitió que la realidad es una infinita cadena de eventos donde anidan verdades eternas que se van construyendo de modo constrictor. En cambio, el hombre moderno, perezoso y cobarde, se aparta de esa sumisión cósmica. Es de una impía audacia y practica la dialéctica del ordenar y obedecer. Pierde el tiempo haciendo la historia y no le interesa saber la verdad.

Desde luego, a la historia del pensamiento la tocan a degüello. Seleccione algunos casos. Nietzsche es un inmoral que se somete al *fatum*. Kierkegaard finge ser un manso cristiano pero es un feroz lobo disfrazado de cordero. Quien sale peor parado es Hegel: el más osado de los contrabandistas filosóficos que olvida haber escrito Dios con mayúscula (en alemán todos los sustantivos la llevan y, a mayor abundancia, Dios es un nombre propio), audaz caradura que se atrevió a llevar a Kant hasta sus últimas consecuencias y profirió la máxima impiedad, la de afirmar que la filosofía no debe ser edificante. En general, la metafísica y la teología han cometido el error de expli-

car y justificar a Dios, que es evidente y al cual toda metafísica le sobra (no obstante, Shestov expone largamente sobre la Biblia). La verdad no se explica con verdades humanas, como pretendieron los teólogos medievales. Tomás de Aquino, empecinado, acepta que la fe es ciega y no puede conocer porque no puede objetivar.

Frente al patíbulo de los sabios pecadores, Shestov mantiene un principio general descalificador: la filosofía carece de fundamentos porque, precisamente, ignora que sus fundamentos no son filosóficos. Esta falencia deroga todos sus discursos pues, en nombre de la crítica, esconde y niega lo que fue el fundamento del saber precrítico. El origen y la validez de nuestro conocimiento son incomprensibles. Ciertamente, comento, los principios no pueden ser racionales porque nos llevarían a tener que fundamentarlos en otros y así hasta el infinito, lo que bloquearía nuestra facultad de pensar. La filosofía no se valida por lo que no puede razonar sino por la eficacia razonable de lo que dice y discute, de lo que duda y describe como objeto de su duda, por lo que pregunta pues no se cansa de preguntar. Lo que Shestov propone no es filosofía y enfrentar la historia del pensamiento con una escena mítica es una impertinencia intelectual. No carece de gracia y audacia pero incurre en el pecado hegeliano que denuncia.

Para él, todo conocimiento parte de un arcaico sentimiento de miedo y no de la curiosidad y el asombro clásicos. El miedo chestoviano a la libertad es el rasgo esencial de la naturaleza humana. Es el miedo a la aceptación de la terrible existencia de Dios, que nos ha hecho humanos para que padezcamos lo imposible. Con tan tremenda afirmación ha llegado al origen. Hegel podría advertirle que en el origen no hay

ningún fundamento, que allí el ser está pegado, adherido a sí mismo (*bei sich Sein*), es decir: no es nada o, si se prefiere, es nada. Cuanto más nos alejamos de él, en la deriva de nuestra historia, más humanos nos hacemos, para bien y para mal, sin edificación ninguna. Es cierto que Shestov no estaba solo en esta nostalgia del origen, de la unidad primigenia del ser consigo mismo, pues Jung y Heidegger, por senderos paralelos, también la practicaron para superar el vértigo moderno ante el vacío de un pensamiento pobre. No es el momento de señalar dónde hallaron el sólido *Grund* que rellenara el hueco pero que sí lo hubo. Shestov lo encontró en Dios y su vértigo no fue el del infinito vacío sino el de la infinitud divina. Por paradoja, le dio acceso a la real realidad, objetiva y definitiva, desde la cual contempló la inanidad de la historia humana, a Atenas desde Jerusalén.

Quien dice Atenas dice logos, que es discurso y razón: pensamos lo que dicen las palabras. Para Shestov, la palabra, al contrario, no expresa el pensamiento ni la realidad de los objetos, que él sí conoce bien como es de suponer. Es ultraverbal, inefable. Musical, aunque nuestro hombre ignore la simbología de la música, descargada de equívocas semánticas.

Pero bueno. Desdeñar la palabra desde la palabra tiene su intrínquilis y lleva a deambular con signos de dicción en torno a lo indecible. Escribir quinientas páginas, farragosas y reiterativas –según él mismo lo admite– no exentas de agudos lampazos de inteligencia, es un exceso sintomático. Nada estimula tanto la verbosidad como lo inefable, salvo que se trate de escuetos y certeros poetas como Juan de la Cruz o Stéphane Mallarmé, autores de frugales líneas y no menos amantes de la noche que Shestov.

*Atenas y Jerusalén* es un texto para lectores pacientes y laboriosos que, una vez más, remite al estupendo trabajo del traductor. Constituye un documento imprescindible para describir una época despiadada y destructiva de Occidente, amojonada por dos guerras catastróficas. Una época que dio señales de vida y muerte en libros como *La decadencia de Occidente* de Spengler, *La montaña mágica* de Thomas Mann, *El principio esperanza* de Ernst Bloch, *Historia y conciencia de clase* de Georg Lukács y *Ser y tiempo* de Heidegger. La ambición de revolcar la historia de nuestro pensamiento sobre las arenas del jardín paradisiaco es toda una empresa caballeresca. A tal señor, tal honor.

**Ece Temelkuran**

*Cómo perder un país. Los siete pasos que van de la democracia a la dictadura*

Traducción de Francisco José Ramos Mena

Anagrama, Barcelona, 2019

264 páginas, 18.90 € (ebook 9.90 €)



## El populismo y sus máscaras

*Por* DANIEL B. BRO

Ece Temelkuran es una periodista y novelista turca nacida en 1973 en Esmirna. Desde 2014 vive fuera de su país, donde se han prohibido sus artículos, sin duda críticos con la política del presidente Erdogan. *Cómo perder un país* es un libro que cuenta los aspectos que hacen que una democracia pueda convertirse en una dictadura. Hay un paso obvio: el golpe de estado, que no considera, por obvio. Pero Temelkuran ha querido reflexionar y contar peligros más profundos, aquellos con los que convivimos sin darnos cuenta de su naturaleza, o a los que cedemos porque no les otorgamos la fuerza para desestabilizar o pervertir una democracia. Una aclaración sobre el título que me parece necesaria antes de continuar. No dice cómo se pierde un país, sino como *uno* lo pierde. Naturalmente, un

país se pierde, desde la perspectiva de la dignidad y la democracia, cuando los poderes obligan a sus ciudadanos a perderlo, y lo hace porque esos ciudadanos ejercen la libertad, de expresión, por ejemplo, como es este caso o el de tantos periodistas turcos que también perdieron su país o están presos dentro de él. Se dice, y no sin datos, que Turquía es la cárcel del periodismo. Temelkuran es una mujer fuerte, vivaz, que escribe con una prosa suelta y al mismo tiempo capaz de una intensidad impactante. Su periodismo, al menos el de este libro, que es el único que conozco suyo, se apoya en lo narrativo, en el testimonio, sin excluir lo autobiográfico. Por otro lado, es una mujer que ha participado en numerosos foros internacionales, en Europa, Estados Unidos e Hispanoamérica. Más, es laica, algo

que tiene un valor muy distinto en Turquía y en el mundo árabe que en Europa. Pero debemos decir algo más de esta periodista, y es que sus padres eran progresistas y padecieron el golpe de Estado de 1980. Así que creció en una familia que pertenecía al bando derrotado.

Hay toda una literatura producida en los últimos treinta años que habla, de manera directa o indirecta, de la fragilidad de la democracia, que es precisamente también su fuerte. Muy recientemente, pienso en Garton Ash y Tony Judt, pero tenga en cuenta el lector la tradición liberal en este sentido, desde Raymond Aron e Isaiah Berlin. No son autores que cite Temelkuran, pero también es cierto que su libro no es una obra erudita en ningún sentido, ni en investigación ni en pluralidad de testimonios. Su valor es otro. Veamos si puedo mostrarlo y también señalar sus límites y limitaciones. La autora aclara al lector que con su libro procura enseñarle «cómo detectar las pautas recurrentes del populismo, con el fin de que tal vez así puedan estar más preparados para afrontarlo de lo que lo estábamos nosotros en Turquía». Es decir, apunta a que tengamos las armas políticas para detectar las formas que adopta la mentira, porque así no nos confundiremos a la hora de votar, a la hora de apoyar a este o aquel líder político. Parece evidente que tanto Erdogan (que pasó de ser un mártir de la democracia a «un despiadado líder») como Trump han manejado, cada uno a su manera y en países con una historia social y política muy distinta, las emociones por encima de las ideas, los datos y los hechos. Desde aquí, la autora identifica los siete pasos que un líder populista da para pasar de «ser un personaje ridículo a convertirse en un autócrata seriamente aterrador, mientras corrompe has-

ta la médula a toda la sociedad de su país». Ahora bien, el populista no necesita siempre ser ridículo para lograr sus metas. En mi país tuvimos a uno de los más logrados populistas del siglo xx, Juan Domingo Perón, y no fue antes ni después un payaso. En Venezuela el paso fue al revés: Chávez pasó de ser un militar poco conocido a golpista (frustrado) y luego, elegido presidente en las urnas, se puso la cara más payasa de América Latina. Temelkuran le dedica unas palabras irónicas, cierto, pero su atención a lo largo del libro es a los populismos de derecha y neoliberales. ¿Por qué? Bueno, no le sobran algunas razones relacionadas con el panorama político internacional: Estados Unidos, Brasil, Inglaterra (Brexit), la señora Le Pen, Austria, Hungría, Polonia, Italia Y Turquía.

El primer paso es conformar un movimiento, y eso fue lo que en 2002 hizo Erdogan con el Partido de la Justicia y el Desarrollo (AKP), y lo normal es que apele a un *pueblo real*. Con esa noción de pueblo real no se identifican las élites, sino la inmensa mayoría de personas mediocres, en el sentido de anónimos, parados de larga o corta duración, pobres o encasquillados en unas labores grises, mientras el mundo te dice una y otra vez que puedes lograr lo que quieras. Ese movimiento les dirá que tú no eres el obstáculo, sino que «son *ellos* los que nos impiden ser grandes», como afirma Temelkuran. Yo he pensado también en los nacionalismos que azotan y asolan mi país de adopción, donde también se señala la singularidad (*pueblo real*: nacionalista) y un obstáculo al que odiar: los otros. También se exige *respeto* (Viktor Orbán en el eslogan de su partido en Hungría). Entonces, cuando ese pueblo se identifica con el movimiento político, nos dice la autora, exige

políticamente en función de sus creencias, formas de vida, opciones. En Turquía la fabricación del victimismo pasaba por sostener que los oprimidos eran las personas religiosas (humilladas por los líderes laicos del sistema). Segundo paso: Trastocar la lógica y atentar con el lenguaje. Todo esto lleva a la incapacidad de razonar. Si la lógica se somete a las creencias y el lenguaje se perverte (y no sólo en el Tercer Reich), ¿con quién podemos discutir sin convertirnos en el problema? Esto es algo que estudió, hace ya muchos años, François Revel, sólo que, en su caso, sobre todo analizó la mentira de las izquierdas del siglo xx, apostando por la democracia liberal. Tres: No te avergüences, si la verdad no existe, la inmoralidad «mola». Temelkuran hace alusión en esta moda terrible de la posverdad, no sólo a la falta de creencia en valores empáticos, sino a la desvalorización de la ciencia entendiéndola, desde esta interesada frivolidad, como «un relato entre muchos, sólo una verdad más». Erdogan cree que la teoría de la evolución es algo que no debemos tomarnos demasiado en serio. Verdades alternativas para todo y por lo tanto «normalización de la desvergüenza». Téngase en mente al presidente Boris Johnson, o a Trump arrojando toallitas de papel a las víctimas del huracán en Puerto Rico en 2017. Erdogan y su esposa hicieron cosas parecidas en Turquía. Como correlato de todo esto, surge lo que llama un trol, el individuo que no argumenta, sino que tiene por fin «aterrorizar el espacio de la comunicación con una hostilidad y agresividad sin precedentes». Temelkuran apela a una moralidad laica, buscadora de la verdad, cuya singularidad «exige una brújula moral intacta, con certezas sobre lo que está bien y lo que está mal». Aquí, como en otros puntos, su buena voluntad (me apre-

suro a decir que es una mujer no exenta de ironía y astucia) choca con un acento algo ingenuo. No creo que nadie tenga una «brújula moral intacta», salvo aquellos que lo han demostrado, como no hay un espíritu innato libre, salvo el de aquellos de los que hemos constatado que han actuado con libertad. No obstante, sí, hay preámbulos en las constituciones, y es bueno y necesario tener un alto espíritu ético.

Cuatro: Desmantelar los mecanismos judiciales y políticos. De nuevo, no puedo evitarlo, mírese por un momento a las actuaciones del nacionalismo de Oriol Junqueras y de Quim Torras, por tomarlos como epitomes. ¿Por qué Temelkuran no habrá hablado más del peligro del nacionalismo excluyente (casi todos lo son), como aliado del populismo, sea de derecha o de izquierda? Pero observemos sobre todo a Trump y al gobierno conservador en Gran Bretaña, nos dice la autora: ambos ven «el Estado de derecho como un obstáculo a la voluntad del pueblo». Y yo he visto en estos días una pancarta en Barcelona, blandida contra la sentencia a los procesados por sedición, que rezaba: «No hay más ley que el pueblo». Y ya no insisto más en este paralelismo. Y aquí comienzan las buenas conciencias a decir: bueno, no llegará a hacer eso, aquí no. Ésta es una de las frases que serpentean de manera crítica su libro, porque sí llegan a hacerlo, y lo hacen aquí. Cinco: Diseña tu propio ciudadano, es decir, según la ideología del sistema, que el caso de Turquía ha de coincidir con el AKP. Detentando el poder y con las leyes torcidas, la crueldad se convierte en un arma para defender al sistema y el pueblo real ha de cooperar. Por eso pregunta Temelkuran: «¿Cuándo comenzaste a ser tan cruel?». Acusa al neoliberalismo de un vacío ético, de negar la necesidad humana de bus-

car sentido para vivir. «Un terreno abonado para la invención de *causas*». Y concluye que «el populismo de derechas proporciona su causa al neoliberalismo». Habría que decir, que esas mismas invenciones de *causas* estaban ya en las Cruzadas.

Desde la perspectiva turca, es aún más necesario si cabe denunciar la represión de las libertades de las mujeres, su humillación. Y este libro es un libro feminista, que confía en la liberación femenina también como salida al mal democrático. Espero que la igualdad entre hombres y mujeres sea pronto real, pero, viejo escéptico, me temo que hombres y mujeres participemos de los mismos vicios y virtudes políticos. Seis: Deja que se rían ante el horror. Éste es un capítulo que reivindica el carnaval, y aquí sí cita alguna fuente, como el tan traído Bajtin, que, al parecer, tocado por el espíritu carnavalesco, se disfrazó mucho de plagiarlo. La risa como locura ante el mal, el absurdo. Es un gesto desesperado de quien no puede, de quien no tiene poder, salvo ése: el de la risa, que suele desestabilizar lo establecido, como todo humor, de ahí que se lo persiga. Temelkuran nos cuenta algunos episodios en manifestaciones donde la risa acaba siendo un lazo de unión por encima de la desesperación. Y afirma que Grecia y España «son actualmente los únicos países donde los movimientos de resistencia carnavalesca han logrado establecer su presencia en la escena convencional de la política nacional y son capaces de tener voz y otro en los procesos de toma de decisiones». Pero teme que cedan hacia una «especie de domesticado retroceso hacia las viejas formas de democracia representativa». Esto aparece en la página 234, y lo digo intencionadamente. Bueno, ¿a quiénes se refiere? ¿Podemos, o su versión úl-

tima, Unidas Podemos, ¿carnavalescos? ¿Errejón, Iglesias? ¿Le parece mejor la democracia asamblearia? ¿En qué país ha visto sus buenos resultados? Concluyamos. Siete: Construye tu propio país. Aquí apela a un espíritu de solidaridad universal, que traspasa los países. Si va a Buenos Aires, son las madres de la Plaza de Mayo (no indaga mucho, claro, si alguna dirigente era defensora de ETA, por ejemplo). Tu país es el país de tu moral y está formado por gente de aquí y allá que luchan por lo mismo. Esto parece decir si no la entiendo mal. No siempre es fácil entenderla, porque a veces Temelkuran se pierde en anécdotas un poco banales cuando debería ser más conceptual y dar más datos (ya dije que las referencias y los datos no es lo propio de este libro). No dudo de que se han creado poderes internacionales muy difíciles de controlar, pero ¿cuál es su verdadera naturaleza e influencia? Hay que analizarla con mucha investigación y datos. Algunos resultados son tan crueles como escandalosos, sin duda, y debemos denunciarlos. Pero también hay que conocerlos bien para saber hasta dónde, cómo, etcétera, con el fin de defender mejor la democracia como institución efectiva. Y aquí aparece de nuevo una Temelkuran (está acabando su libro) que me deja descolocado: «En la parte central del neoliberalismo, con su podrido decorado del Estado-nación y la democracia representativa» La autora nos invita no sólo a decir sino a actuar. Pero construir nuestra propia palabra no «provendrá del *yo*, sentado a solas al margen, sino del nosotros, actuando al unísono en el centro de la arena transformándola en un *agora* global». Entiendo, nadie hace un país solo. Pero ¿por qué al unísono? Su desconfianza de la democracia de partidos, de la democracia liberal, quizás le

juega una mala pasada. Cuando las voces globales suenan al unísono, es que tú y yo hemos desaparecido. Así y todo, es un libro que nos enseña sobre los males sin cuento

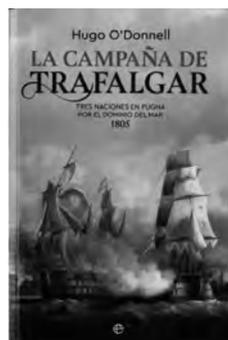
de Turquía y de los populismos, nos alerta ante las máscaras y sus poderes y, en este sentido, nos invita a ver mejor y nos incita a salir al ágora.

**Hugo O'Donnell**

*La campaña de Trafalgar. Tres naciones en pugna por el dominio del mar*

La Esfera de los Libros, Madrid, 2019

727 páginas, 27.90 €



## Trafalgar. Entre velas y cañones

*Por* ISABEL DE ARMAS

En 1805 tres naciones estaban en pugna por el dominio del mar. El 21 de octubre de este año la flota franco-española se enfrentó a la británica en Trafalgar (Cádiz). Estaba en juego cuál de las tres iba a llevar la batuta en Europa y también el dominio militar y comercial en los mares de todo el mundo. El autor de este riguroso y bien documentado estudio destaca, en primer lugar, que tan trascendental combate se llevó a cabo en unas condiciones nefastas para la coalición hispano-francesa, la que «bajo la deplorable dirección del almirante Villeneuve y en contra de la opinión de los altos mandos españoles –Gravina, Alcalá Galiano y Churrucá– tuvieron que hacer frente a la escuadra mandada por el almirante Nelson».

Tras un minucioso análisis, el autor de este libro llega a triste y realista conclusión

de que la batalla de Trafalgar y la forma de ser conducida fue la consecuencia de las pasiones de sus dos jefes principales: «de una parte –afirma– la desesperación de Villeneuve, la pérdida total de su esperanza personal de rehabilitación ante los ojos del emperador que quiso convertir en inmolación colectiva en la que no estuvo ausente un cierto deseo de venganza; de otra, la osada prepotencia de Nelson, basada en su excesiva confianza en sí mismo y en el mesianismo de su misión». Entre ambas posturas extremas destaca la excesiva docilidad de Gravina, basada en una personal interpretación de la obediencia debida y en su tradicional sentido del honor.

Hugo O'Donnell, abogado, marino de guerra, académico de número de la Real Academia de la Historia y profundo conocedor

de nuestra historia naval en la Edad Moderna, comienza su trabajo analizando los antecedentes político militares que desembocarían en la campaña de Trafalgar. Ni que decir tiene que en los siglos XVII y XVIII España y la Gran Bretaña podrían definirse como «enemigos naturales» por encima de cualquier otra circunstancia política coyuntural. «A finales del siglo XVIII –afirma el autor– España y la Gran Bretaña se reconocían, en paz o en guerra, como naciones rivales, existiendo en nuestro país, como también en otros de tradición hondamente marinera, la convicción de que Inglaterra esclavizaba con la tiranía de los mares mediante una diplomacia sin moral y una potencia naval sin límites, intentando privar a todos los pueblos de sus derechos marítimos».

Tras la guerra de Sucesión de España (1702-1713) y por los tratados de Utrecht, el 13 de julio de 1713, Inglaterra había obtenido la ciudadela y el puerto de Gibraltar, llave del Estrecho e importantísima base estratégica de interposición entre las españolas de Cartagena y Cádiz para cualquier conjunción de las escuadras mediterráneas y atlánticas, tanto españolas como francesas, y garantía de la superioridad naval inglesa, como el tiempo se encargaría de demostrar. La experiencia fue manifestando la imposibilidad de actuar en solitario en defensa de lo español, tanto en Europa como en América. «A partir de este momento –escribe O'Donnell– España procurará unir sus intereses con los de Francia aunque sea a costa de correr serios riesgos».

Este libro recoge que, en la más absoluta entrega a los intereses de Francia, el 1 de octubre de 1800, la Armada regaló a la Marina francesa seis navíos armados, arbolados y en disposición de navegar, mientras que en América se devolvía al tiránico aliado la Luisiana

que, en opinión de Napoleón, le había sido injustificadamente entregada a España al finalizar la guerra de los Siete Años. En estas páginas también se expone que las intenciones despóticas del corso respecto a las escuadras españolas, que se volverán a manifestar en la campaña de Trafalgar, quedan patentes en el despacho dirigido a su ministro de Marina Denis Decrès el 30 de octubre de 1801 con instrucciones que comunicar al embajador español Azara: «Le haréis decir que, según los tratados, deben sus navíos servirnos y decidle que se expone, ni más ni menos, a que me apodere de toda la escuadra».

La segunda parte del trabajo que comentamos está dedicada a la planificación de la guerra. De los planes ofensivos franco-españoles hay que destacar, una vez más, que es Napoleón quien lleva la dirección en todo momento, desautorizando al siempre prudente y ponderado Federico Gravina, entonces embajador en París, y aliándose con el más mediocre y ambicioso Godoy. A principios de enero de 1805, Decrès remitía a Gravina el articulado de un convenio que firmó Carlos IV el día 18. En él Napoleón no definía aún sus planes ni la razón por la que mantenía un ejército al otro lado del Canal, aunque se comprometía a exponerlos a su aliado en el plazo de un mes. «En realidad –comenta O'Donnell– estaba exigiendo que se le firmase un documento en blanco respecto a la dirección de las operaciones, sabedor de que los españoles no deseaban que se llevase a cabo el proyecto de invadir Inglaterra». Aquí hay que recordar que a principios de 1805 los planes para la invasión estaban muy avanzados. Seis cuerpos del ejército (ciento sesenta mil hombres) se habrían de reunir en los puertos del Canal al mando de los mariscales Soult, Ney, Murat, Masséna, Davout, Lannes y Marmont, todos bajo la dirección

suprema del propio emperador. Por su parte, los ingleses estaban centrados en su estrategia del bloqueo. El bloqueo inglés contra los puertos españoles y franceses tenía la doble condición de militar y mercantil. Su objetivo principal era evitar la salida de las unidades de combate enemigas pero, junto con eso, también el de impedir el acceso a todo buque mercante neutral portador de suministros, y de realizar el mayor número de capturas posible de forma que todo el comercio, pero principalmente el armamento general de barcos, se viese afectado.

Una extensa parte del trabajo que comentamos está dedicada a la descripción de cómo eran los órganos de decisión y el ejército del mando en las instituciones enfrentadas; cómo era la oficialidad naval inglesa y sus diferencias con la francesa y la española (por ejemplo, la Armada inglesa contaba con menos grados y empleos que la francesa y con muchos menos que el complejísimo sistema español); cómo estaban organizadas las distintas dotaciones de auxiliares, técnicos, marinería y tropa de las tres escuadras y, finalmente, cómo eran las condiciones de vida a bordo, la actividad diaria y la disciplina (la vida a bordo era tan dura y se alargaba durante tanto tiempo que la obsesión de muchos tripulantes era la de desertar a la primera oportunidad que se presentase).

La última parte del libro es la dedicada a la batalla de Trafalgar y sus consecuencias. Las escuadras que se enfrentaron estaban mandadas por tres vicealmirantes: Nelson, Villeneuve y Gravina, los tres experimentados, buenos conocedores de su profesión y valerosos, pero ninguno de ellos llegaría a sobrevivir al mayor combate naval hasta entonces acaecido y del que serían protagonistas mayores. O'Donnell sintetiza así el relato de los tres fallecimientos: la muerte del prime-

ro a bordo de su buque insignia y en los momentos finales de la batalla; la del tercero, después de ciento cuarenta días de padecimientos, en su casa gaditana, como consecuencia de las heridas recibidas en el combate y del desafortunado tratamiento médico a que fue sometido; y la del segundo, Villeneuve, por mano propia y en un hotel de Rennes, de tres puñaladas próximas al corazón, seis meses después de la derrota de Trafalgar. «Ninguno había cumplido los cincuenta años –concluye–».

El capítulo final, titulado «Trascendencia, consecuencias y recuerdo», recoge las tres diferentes versiones que han quedado grabadas en la memoria histórica de las tres naciones que protagonizaron la campaña de Trafalgar: Inglaterra, Francia y España. En primer lugar, el autor nos describe cómo, tras los fastos nunca vistos hasta entonces del entierro de Horacio Nelson, en los que se procuró emular y superar la parafernalia imperial francesa, en 1808 se erigió el mayor monumento no funerario dedicado hasta entonces a ensalzar la memoria de un hombre; el Nelson's Pillar de Dublín, y en todas las ciudades, y especialmente en Trafalgar Square, se le recordó de múltiples formas hasta nuestros días. «La leyenda de Nelson –resume– pasó a convertirlo en el único héroe de la Gran Bretaña, anulando a los anteriores y cerrando el paso a los futuros posibles». No hay que olvidar que Trafalgar tuvo un enorme efecto psicológico en Gran Bretaña. Por una parte, supuso el fin de una época angustiosa en la que se temió la invasión como algo realmente posible y próximo. Por otra, unificó al país y el nuevo gobierno no tuvo problemas a la hora de exigir un esfuerzo extraordinario. A partir de entonces, el dominio de los mares le permitiría a Inglaterra elegir los objetivos y mantener, desarrollar y estructurar un sis-

tema comercial interoceánico que acabaría convirtiéndola en la primera potencia colonial y comercial del siglo XIX.

En Francia, esta inmensa campaña naval pasaría casi desapercibida, minimizando sus hechos, haciéndose hincapié en las pérdidas ocasionadas por el temporal, e incluso silenciando el desastre por la propaganda oficial y por el clamor de las victorias terrestres. Para Napoleón no debió suponer un gran impacto la noticia de su derrota naval, metido de lleno como estaba en su campaña europea y en plena efervescencia del triunfo que acababa de conseguir en Ulm frente a los austriacos. Esta gran victoria había venido acompañada también por los triunfos de Trochtelfingen y Neustadt. Tras la primera noticia del combate naval «ante Cádiz», enviada por Decrès el 18 de noviembre y recibida por el emperador en Znaym, su reacción fue la de dar utilidad a la tropa embarcada: «Haced venir por tierra todas las tropas de tierra que están a bordo de la escuadra; éstas esperarán mis órdenes en el primer pueblo francés».

En cuando a España, O'Donnell afirma que se ha venido señalando a Trafalgar como causa originaria del declive naval español subsiguiente, cuando esta triste realidad tiene el origen en la derrota de cabo de San Vicente de ocho años antes, a partir de la que se detecta la renuncia a una política de cons-

trucciones navales por encima de las posibilidades reales de la nación y que no rendía los frutos apetecidos. Su personal y bien fundada opinión es que, tras la derrota, dada la alta cualificación de los astilleros y arsenales españoles, en cinco años se podían haber reemplazado las pérdidas, dando lugar a buques mejorados respecto a los anteriores. Pero la realidad es que se llevó a cabo el internamiento de los buques y la reducción del esfuerzo naval a niveles de un mero mantenimiento cada vez más reducido y por debajo de lo indispensable. Finalmente, no podemos dejar de señalar que el efecto psicológico de la derrota se manifestó en España de modo especial porque puso de relieve la inutilidad del esfuerzo en aras de unos intereses ajenos y en inconsecuente consecuencia se volvió a sacrificar la Marina. Desde el punto de vista político, Trafalgar mostró claramente ante la opinión pública las nefastas consecuencias de una alianza dudosa desde el principio, escogida como mal menor y encaminada a evitar una invasión por parte de Francia que sólo conseguiría retrasarse tres años. En todos los acontecimientos posteriores, iniciados por el Motín de Aranjuez, siempre estuvo presente la pesadilla de Trafalgar.

Este riguroso y bien documentado estudio merece, sin lugar a dudas, una calificación de sobresaliente.

Leer, pensar, saber

Noviembre 2019

N.º 462 / 8 euros

# Revista de Occidente



**EZEQUIEL GALLO:**  
**EL HOMBRE COMO AGENTE,  
LA LIBERTAD COMO INCENTIVO**  
JOSÉ VARELA ORTEGA • NATALIO R. BOTANA  
ALIETO ALDO GUADAGNI • FERNANDO ROCCHI  
CARLOS NEWLAND

**FREUD Y LO SINIESTRO  
UN TIEMPO INHÓSPITO**  
JORGE ALEMÁN • ALBERTO RUIZ DE SAMANIEGO  
ANA CARRASCO-CONDE • JORGE FERNÁNDEZ GONZALO  
FERNANDO CASTRO FLÓREZ

Viñeta: ROSA HERNÁNDEZ FRAILE



Suscripciones: [suscripciones@quiz.es](mailto:suscripciones@quiz.es)  
[www.ortegaygasset.edu](http://www.ortegaygasset.edu)

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Don \_\_\_\_\_  
Con residencia en \_\_\_\_\_ c/ \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ nº \_\_\_\_\_  
Ciudad \_\_\_\_\_ CP \_\_\_\_\_  
DNI \_\_\_\_\_ Pasaporte \_\_\_\_\_ Email \_\_\_\_\_

Se suscribe a la revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de \_\_\_\_\_  
A partir del número \_\_\_\_\_  
Cuyo importe de \_\_\_\_\_

Se compromete a pagar mediante talón bancario o transferencia a nombre de:  
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

## PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

*(IVA no incluido)*

### **España**

Anual (12m): 52€

Ejemplar mes: 5€

### **Europa**

Anual (12m): 109€

Ejemplar mes: 10€

### **Resto del mundo**

Anual (12m): 120€

Ejemplar mes: 12€

## Pedidos y correspondencia

Administración: CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

AECID, Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040. Madrid, España.

T. 915827945. E-mail: suscripcion.cuadernohispanoamericanos@aecid.es

## AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

De conformidad con lo dispuesto en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de protección de datos de carácter personal, le informamos de que sus datos de carácter personal son incorporados en ficheros titularidad de la AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO denominados «Publicaciones», cuyo objetivo es la gestión de las suscripciones o solicitudes de envío de las publicaciones solicitadas y las acciones que eso conlleva.

Para ejercitar los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición previstos en la ley, puede dirigirse por escrito al área de ASUNTOS JURÍDICOS DE LA AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO, calle Almansa 105, 28040 Madrid.



Precio: 5 €

