

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

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

Ministra de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación

Arancha González Laya

Secretaría de Estado de Cooperación Internacional
y para Iberoamérica

Angeles Moreno Bau

Director de la Agencia Española de Cooperación Internacional
para el Desarrollo

Magdy Martínez Solimán

Director de Relaciones Culturales y Científicas

Guzmán Palacios Fernández

Jefa de Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

Elena González González

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

www.cuadernoshispanoamericanos.com

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

CH EDITORIAL

4 *Juan Malpartida* – Tiempo de adiós

MESA REVUELTA

- 10 *Héctor Abad Faciolince* – El cocoliste de 1576 en la Nueva España: la importancia de la peste en la consolidación de la cultura hispanoamericana
- 36 *Ramón Andrés* – «El infinito universo y los mundos»: Bach y la *Misa en si menor*
- 42 *Fernando Aramburu* – De cápsulas, muros y fronteras
- 47 *Rafael Argullol* – Tres breves relatos sobre la estupidez contemporánea
- 53 *Alfonso Armada* – Vasco Núñez de Balboa, el viaje fáustico. El discurso de Ponquiaco
- 65 *Juan Arnau* – *Contraria sunt complementa*: Niels Bohr y el nacimiento de la nueva física
- 79 *Ricardo Bada* – Prensa que te quiero prensa
- 87 *José Balza* – Tres ejercicios narrativos
- 97 *Guillermo Carnero* – Tres divagaciones sobre «Divagación» de Rubén Darío
- 104 *Fernando Castillo* – Un sainete cinematográfico y suburbial
- 116 *Cristian Crusat* – Exilio, cinismo y vida imaginaria: una tendencia en la literatura iberoamericana del siglo xx
- 127 *Malva Flores* – Manual para el crítico literario en emergencias
- 141 *Julio César Galán* – ¿Qué es la poesía especular?
- 156 *Sebastián Gámez Millán* – ¿Dónde se encuentra la verdad? Reflexiones a partir de *Verano*, de J. M. Coetzee
- 163 *Orlando González Esteva* – El parlanchín extraviado (divertimento)
- 168 *Menchu Gutiérrez* – El vocabulario de la pobreza (fragmento)
- 176 *José María Herrera* – La tumba de Dios
- 186 *José Lasaga Medina* – Friedrich Nietzsche: el animal más humano
- 199 *Chantal Maillard* – Arañamente, a cerca de los sistemas de representación

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

- 205 *Mario Martín Gijón* – Breve diario de Novi Sad
216 *Juan Antonio Masoliver* – Poemas
221 *Blas Matamoro* – Un arte de leer
225 *Sara Mesa* – Contra la domesticación
231 *Antonio Muñoz Molina* – Educarse en zigzag
239 *Justo Navarro* – La transformación
245 *Ernesto Pérez Zúñiga* – El aire escribe
253 *Patricio Pron* – La «crítica buena» y los malos críticos:
un ejercicio de proselitismo
261 *Andrés Sánchez Robayna* – Nuevas cavilaciones al
atardecer
274 *Adolfo Sotelo Vázquez* – *Retahílas*: la luz y el fuego de
las palabras
285 *Juan Fernando Valenzuela Magaña* – El ingenio de la
escalera y la improvisación
296 *Álvaro Valverde* – Siquiera este refugio: la poesía de
Ángel Campos Pámpano
308 *Ignacio Vidal-Folch* – Fragmentos de una conversación
en Llivia con Andrés Sánchez Pascual sobre el eterno
retorno en Nietzsche
331 *Enrique Vila-Matas* – Paseos con Auster



DOSIER

EUGENIO D'ORS, HOY

- 346 *Jaime Nubiola* – Las memorias inéditas de Eugenio
d'Ors (1908-1909)
359 *Xavier Pla* – «Yo no sé narrar»: novelas y ensayo en
Eugenio d'Ors
370 *Joan Cuscó i Clarasó* – Eugeni d'Ors: la filosofía como
creación
379 *Oriol Pi de Cabanyes* – La reprobación de Xènius
392 *Andreu Navarra* – La crítica de arte como piedra
angular de una filosofía: los salones de Eugenio d'Ors



BIBLIOTECA

- 406 *Eduardo Laporte* – Escribir como modo de amar la
vida
410 *Isabel de Armas* – Una figura abismal
414 *Juan Carlos Abril* – Poesía sin red de seguridad
419 *Luis Beltrán Almería* – El mejillón pequeño

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

- 422 *Michelle Rodríguez* – José Ovejero hace señales de *Humo*
- 426 *Carlos Barbáchano* – La única guerra de verdad
- 430 *Manuel Arias Maldonado* – Futuros alternativos
- 434 *Eduardo Moga* – Un canto cabalístico
- 438 *Juan Manuel Bonet* – Eduardo Alaminos, ramonista y pombista
- 443 *Jesús Aguado* – Un cuento de hadas

CH



Por Juan Malpartida

Tiempo de ADIÓS

¿Cómo se despide uno de una tarea de casi treinta y dos años? ¿Y de qué o quiénes? Hay unos datos básicos que ayudan con su humildad incontestable. Entré a trabajar en *Cuadernos Hispanoamericanos* en enero de 1990, invitado por Félix Grande a ocupar el puesto de jefe de redacción. Yo acababa de publicar mis dos primeros libros de poemas, recogidos en un solo volumen, y escribía crítica aquí y allá, incluida esta revista. Desde mi adolescencia lectora no distinguí entre la literatura hispanoamericana y la española, porque el principio radical para mí fue siempre la imaginación creativa e, inmediatamente después, la lengua. Desemboqué en la literatura en un idioma que contaba con casi veinte países que tenían al español como lengua materna, así que podía leer a Quevedo, Cervantes, Juana Inés de la Cruz, Borges, Cortázar, César Vallejo, Alfonso Reyes, Paz o Juan Ramón Jiménez sin salir de mi lengua materna, y nunca encontré en Neruda, Lezama Lima o García Márquez ninguna resistencia que no fuera con la que podía toparme leyendo a Valle-Inclán o Baroja. Quiero decir que nunca he creído en las literaturas nacionales, aunque la historia y las lenguas nos ayuden a clasificar y comprender aspectos que, sin ser substanciales, son determinantes. Así que mi entrada en esta revista me pareció en cierto modo natural. Fue muy importante que el subdirector fuera el escritor argentino nacionalizado español Blas Matamoro, con quien trabajé muchos años y cuya conversación me enriqueció.

Cuadernos Hispanoamericanos, desde su inicio en febrero de 1948, ha sido una revista insertada dentro de organismos públicos pero no una revista oficial. Nunca fue *la* revista del Instituto de Cultura Hispánica, como ahora no lo es *de* la AECID, pero

no podría haber tenido la longevidad que ha tenido –y creo que esta voluntad y proyecto administrativos son dignos de ser valorados– sin esta pertenencia. Cuando cumplimos –permítaseme el plural– setenta años, dije, en el acto conmemorativo en la Casa de América, que *Cuadernos* solo siendo para sí misma podía haber cumplido una labor digna para la institución de la que forma parte. No todo el mundo entendió lo que quise decir. Lo aclaro ahora: solo siendo una revista de literatura y pensamiento, puesta al servicio de la reflexión crítica, podía ser una revista de verdad. De otro modo habría sido un órgano –más o menos entreverado– al servicio de aspectos institucionales, algo legítimo pero que forma parte de un orden distinto, ajeno a una revista de este perfil: el mundo que va de la poesía y la narración al teatro; y de la filosofía y la historia a la biografía y la crítica literaria misma. Desde que asumí el cargo de director en julio de 2012, he tratado de ser fiel a esta divisa.

Además de todo el personal administrativo, que fue cambiando, con el que he trabajado en *Cuadernos*, y de los directores del Departamento de Relaciones Culturales y Científica, tuve la suerte durante estos nueve años de contar con varios becarios muy profesionales y amantes de la literatura, y quiero mencionarlos aquí: Carlos Contreras, Alba Ramírez, Cristian Crusat, Carmen Itamad y Verónica Delgado. El número de autores que han colaborado en este periodo es tan numeroso que no podría mencionarlos a todos sin convertir este adiós en una lista morosa. Algunos de ellos están en este número doble, y a ellos y a todos los que han participado en estos años quiero darles las gracias. Es una verdad obvia pero que debemos decir y repetir: sin los colaboradores, no hay revista. Un director hace ciertas tareas, pero lo que al final constituye el cuerpo vivo de una publicación son sus autores. Más allá de algún disgusto o tensión (no todo es jauja en una revista literaria...), creo que he aprendido de todos y, de algunos, mucho. También quiero agradecer a las editoriales su disposición y generosidad.

Por otro lado, estas tres décadas largas de labor en *Cuadernos* no han significado una tarea absorbente: me han permitido también leer y escribir. La revista ha demandado lo que necesitaba, pero no más, y gracias a ello he podido saciar mi curiosidad –o casi– y escribir casi una veintena de libros en este periodo. También estoy agradecido por esto. Sin ocio no hay cultura, y debemos pensar que cualquiera que dirige una editorial o una revista ha de disponer de tiempo para leer, porque la lectura dia-

ria, no solo de lo nuevo sino de lo remoto o aparentemente ajeno, forma parte inexcusable de este oficio.

Por último, le deseo a *Cuadernos*, en su nueva dirección, memoria e innovación bajo la exigencia del pensamiento crítico. Ha sido para mí un honor haber sido jefe de redacción y director de una revista que fue dirigida, además de por los escritores y amigos Félix Grande y Blas Matamoro, por Laín Entralgo, Luis Rosales y José Antonio Maravall.





El cocoliste de 1576 en la NUEVA ESPAÑA: la importancia de la peste en la consolidación de la cultura hispanoamericana

En agosto de 1521, después de un sitio sangriento de tres meses, la ciudad de México-Tenochtitlan cae en poder de los españoles comandados por Hernán Cortés (con el apoyo de cientos de miles de indígenas tlaxcaltecas, tetzcoicanos y de otras etnias enemigas de los aztecas). Cincuenta y cinco años más tarde, en agosto de 1576, una terrible pestilencia –la tercera más grave desde la llegada de los españoles– está devastando a los naturales del valle del Anáhuac. En poco más de medio siglo el Imperio español ha logrado consolidar en tierra firme su colonia más próspera y prometedor de Indias: la Nueva España. Para esa fecha puede decirse que la larga mano de Felipe II ha afianzado su dominio al otro lado del Atlántico y está recibiendo los grandes cargamentos de plata con que sus predecesores (los reyes católicos y Carlos V) apenas soñaban. Al fin el Nuevo Mundo empezaba a dar a España los beneficios incalculables que Colón había prometido ochenta años antes. En este año de la peste que nos interesa, el virrey Martín Enríquez de Almansa envía a España la mayor cantidad de plata producida hasta ese momento por sus minas en Indias: 1111 pesos.

En 1576, según diversos estudios, la población no indígena del valle del Anáhuac estaba compuesta por unos nueve mil quinientos blancos (entre españoles y criollos, es decir, hijos de conquistadores y colonos nacidos ya en América), cerca de once mil esclavos negros y más de tres mil entre mestizos, mulatos y

zambos. Se suele ver en estas precisas clasificaciones raciales de la colonia un signo de racismo –y sin duda lo es–, pero esa obsesión taxonómica se usaba también porque recibir al nacer un apelativo u otro tenía consecuencias prácticas que cambiaban radicalmente la vida.

Según las Leyes Nuevas, promulgadas por Carlos V en 1540 bajo la influencia del padre Bartolomé de las Casas, los naturales (indios) no podían ser esclavizados; y tampoco los mulatos (hijos de blanco y negra) ni los zambos (hijos de negro e india) y mucho menos los mestizos (hijos de blanco e india). La clasificación servía, pues, en primera instancia, para saber quiénes nacían libres y quiénes esclavos. Y, si los negros preferían ayuntarse con las indias y sufrían que las negras lo hicieran con los blancos, era porque así sus hijos e hijas nacerían libres. Para el virrey Enríquez de Almansa (en Leonard, 1953, p. 159) estos nacidos de mezclas de negros con blancos e indios eran un problema porque, según él, se «inclinaban a la pereza, al ocio y al vicio antes que a cualquier ocupación útil», y por tal motivo solicitaba al rey Felipe II «una inmediata disposición declarando que tales hijos nacerían esclavos».

Naturalmente todos estos términos tenían también un uso peyorativo, de discriminación evidente en la estratificación social colonial, pero lo que hace interesante y peculiar a la colonización española de América (en contraste con las colonias inglesas en el Caribe –Jamaica–, en América del Norte y más tarde en Australia y Oceanía) es que la mezcla racial, el mestizaje, en Iberoamérica no fue la excepción, sino lo habitual y corriente. Si las costumbres inglesas, e incluso su legislación explícitamente prohibitiva, veían como un tabú y algo repugnante las mezclas raciales, los conquistadores y colonos españoles no desdeñaron nunca el comercio sexual con las nativas americanas. Además, en las narraciones de la conquista, se nota claramente que una de las estrategias de poder de los jefes indígenas consistía en hacer pactos y alianzas matrimoniales con las fuerzas adversarias invasoras que consideraban bélicamente superiores.

En cada derrota militar reconocida por los indígenas, en el momento de hacer las paces, lo primero que ofrecen los principales de cada sitio, además de tejidos, piedras preciosas y objetos de oro, es muchachas. Cuando la alianza buscada no es definitiva, sino táctica, ofrecen esclavas propias; pero si el pacto que se busca es más profundo y duradero, ofrecen incluso a sus propias hijas y sobrinas, como una forma de sellar los acuerdos. Y las

tropas de Cortés aceptan esos «regalos» con mucha felicidad y se reparten las doncellas de la misma forma en que se reparten las mantas de algodón o los amuletos de oro. Hasta hay disputas por la repartición de las chicas, y críticas a Cortés por quedarse con las más jóvenes y bonitas o por favorecer con estas solo a sus capitanes más consentidos. Bernal Díaz del Castillo, en su fascinante narración de la conquista de México, vuelve una y otra vez sobre este punto. Al respecto conviene citar lo ofrecido a Cortés por los caciques tlaxcaltecas después de su derrota: «Otro día vinieron los mismos caciques viejos, y trujeron cinco indias hermosas, doncellas y mozas, y para ser indias eran de buen parecer y bien ataviadas, y traían para cada india otra moza para su servicio, y todas eran hijas de caciques, y dijo Xicotenga a Cortés: “Malinche, esta es mi hija, y no ha sido casada, que es doncella; tomadla para vos”; la cual le dio por la mano, y las demás que las diese a los capitanes; y Cortés se lo agradeció, y con buen semblante que mostró dijo que él las recibía y tomaba por suyas» (Díaz del Castillo, 1971, p. 221).

Esta práctica, señalada por varios cronistas peninsulares, es confirmada por fuentes indígenas: «[Los tlaxcaltecas] los condujeron, los llevaron, los fueron guiando. Los fueron a dejar, los hicieron entrar en la casa real. Mucho los honraron, les proporcionaron todo lo que era menester, con ellos estuvieron en unión y luego les dieron sus hijas» (AA. VV., 1959, p. 50).

De las mujeres entregadas en prenda de derrota por los indígenas vencidos, una de las primeras, y la más famosa sin duda, es Malintzin. Cortés, que la tomaba o daba a otros según sus humores, tuvo un hijo con ella: un mestizo de vida accidentada de nombre Martín Cortés Malintzin. De su madre dice Bernal Díaz del Castillo (1971, p. 108) que «fue tan excelente mujer y buena lengua, que a esta causa la traía siempre Cortés consigo». Los cronistas de la época coinciden en que sin el apoyo de Malintzin, o Malinche (doña Marina para los españoles), esta indígena elocuente, hermosa y políglota, la conquista de México habría sido muchísimo más larga y difícil. Esta Malintzin, conviene recordárselo a quienes la consideran una vulgar traidora, había nacido de caciques de los pueblos de Painala y Guacaculco, pero su madre –al enviudar, volver a casarse y tener un hijo varón– la había entregado como esclava a una tribu de otra etnia, los xicalango, que a su vez la entregaron a los de Tabasco. Y al haber nacido en una población limítrofe entre la población de lengua náhuatl, y haber sido entregada a tribus de lenguas derivadas del maya, y

haber crecido entre indígenas de dos idiomas distintos, cuando la Malinche es cedida a los hombres de Cortés era ya bilingüe. Así lo dice Bernal Díaz del Castillo (1971, p. 108): «Sabía la lengua de Guacaculco, que es la propia de México, y sabía la de Yucatán y Tabasco, que es toda una». Quizá por esto mismo demostró desde el primer momento un talento especial para hacerse entender, y una curiosidad muy viva para aprender rápidamente también el castellano.

Como dice Tzvetan Todorov (1984, p. 124): «La Malinche es el primer ejemplo, y por lo tanto el símbolo, de la hibridación de las culturas; como tal ella preanuncia el moderno Estado mexicano y, más allá de este, anticipa una condición que es hoy común a todos, ya que, aunque no siempre seamos bilingües, todos somos partícipes inevitablemente de dos o tres culturas. La Malinche exalta la mescolanza en vez de la pureza (azteca o española) y enfatiza el rol del intermediario». Su importancia es tal que a Cortés le dan el nombre de ella, Malinche, y no a ella el de Cortés, como suele suceder cuando el machismo determina totalmente las costumbres.

El más conocido, y quizá el más grande de los escritores mestizos de Hispanoamérica, se refirió de la siguiente manera a la palabra *mestizo*, que lo designaba a él mismo: «A los hijos de español y de india, o de indio y española, nos llaman mestizos, por decir que somos mezclados de ambas naciones; fue impuesto por los primeros españoles que tuvieron hijos en Indias; y por ser nombre impuesto por nuestros padres, y por su significación, me lo llamo yo a boca llena y me honro con él. Aunque en Indias si a uno de ellos le dicen “sois un mestizo” o “es un mestizo”, lo toman por menosprecio» (Garcilaso de la Vega, 2012, p. 253).

Como puede verse, sin que hubiera pasado siquiera medio siglo de la conquista del Perú, ya lo tenía muy claro este mestizo extraordinario, el Inca Garcilaso de la Vega, nacido en Cuzco en 1539, e hijo del conquistador y capitán Sebastián Garcilaso de la Vega y de una princesa incaica, Isabel Chimpu Ocllo, sobrina de Huayna Cápac, emperador del Tahuantinsuyo, o, en otras palabras, sobrina del emperador de los incas. Y este gran escritor –recuérdense sus estupendos *Comentarios reales*, de donde tomo la cita anterior– jamás desdeñó ninguno de sus dos ancestros, ni el incaico de su madre ni el español de su padre, y supo en su vida y en su escritura honrar a ambos por igual.

Pero volvamos al valle del Anáhuac y a sus pobladores originales antes de mezclarse con los invasores. La población indí-

gena era, de lejos, la más numerosa, tanto en el valle de México como en todo el país, y antes de la peste de 1576 se calcula que había en la Nueva España unos cuatro millones de indios, los cuales, apenas un año más tarde, se habían reducido a la mitad. Algo interesante de las epidemias es que cuando se las estudia con criterios demográficos es posible saber si afectan más a los hombres que a las mujeres, a una etnia o a otra, o más a los jóvenes que a los viejos. La mal llamada gripe española de hace un siglo se ensañaba más con los jóvenes que con los viejos; la que vivimos hoy (2020-2021) afecta más a los varones y a los ancianos. El cocoliste mexicano de 1576 tuvo la característica de que afectaba sobre todo a los nativos americanos y el agravante adicional, a mi manera de ver, de que a aquella plaga sobrevivían más los ancianos y los niños que los jóvenes en edad reproductiva. Esto tuvo como resultado que al cabo de un año de estragos hubiera cientos de miles de niños huérfanos, y de viejos que no podían ocuparse de los niños ni valerse del todo por sí mismos.

De los huérfanos, según los informes de la época, se encargaron los monasterios –las distintas órdenes se repartían el territorio urbano y rural–, que abrieron orfanatos, y las familias pudientes, que levantaron a muchos de estos niños como «criados». La evidencia etimológica de la palabra *criado* ilumina con nitidez su origen y triste consecuencia: «Si crío un niño o una niña huérfanos, estos quedan vinculados a la familia para siempre, pero en condición de servidumbre perpetua: me pagarás tu crianza ayudándome para siempre en los quehaceres domésticos». De los ancianos, como sus noticias se pierden en la desmemoria, solo podemos estar seguros de que acabaron por morir. Los indígenas huérfanos, imbuidos de cultura hispánica y católica en los conventos, orfanatos y casas de blancos que los criaron, perdieron la lengua y las costumbres de sus mayores, por lo que acabaron por engrosar el número de cristianos, hablantes de castellano, y fueron depositarios y portadores de la mentalidad colonial. Los españoles, que al principio de la colonia habían adoptado el náhuatl, el idioma de los aztecas vencidos, como *lingua franca* de todo el territorio mexicano, lo fueron reemplazando por el castellano a medida que la peste y las hambrunas diezmaron a la población que usaba el náhuatl como lengua materna.

También es cierto, y esto es una constante de todas las épocas, tanto de las remotas como de la actual, que las personas con un trabajo físico más extenuante, y con problemas previos de alimentación y nutrición, no entran con igualdad de fuerzas a la

lucha por la supervivencia cuando una pestilencia se ensaña contra una población. Esto hizo que no solo los indígenas (por motivos de menor exposición inmunológica a determinados vectores infecciosos), sino también muchos esclavos negros y blancos pobres padecieran con más fuerza el flagelo mortal de la peste. Sobrevivieron los más preparados por la historia de contagios de su pueblo, o quienes estaban mejor nutridos –durante las plagas no se siembra ni se recoge la cosecha, lo que trae escasez de alimentos, hambruna– y menos expuestos al trabajo extenuante de las minas o el campo.

Las pestes, que afectaron sobre todo a los más débiles (desde un punto de vista inmunitario o socioeconómico) y a los más numerosos, mucho más que el exterminio guerrero y las matanzas, consolidaron el poder colonial en América. Y el hecho de que la mayoría de los sobrevivientes fueran niños provocó que la mentalidad colonial adquiriera la más melancólica de las características: la sumisión del huérfano recogido, supuestamente salvado, casi con la obligación de sentirse «agradecido» por el sometimiento, y, en últimas, sumiso a sus tutores. De este modo ni siquiera deliberado, sino fruto del injusto efecto de las epidemias, el náhuatl deja de ser la lengua mayoritaria y en la que se ejerce el dominio y el adoctrinamiento religioso. Y con la caída de la lengua nativa surge el español imperial, o mejor, el castellano tímido y obsequioso que hemos hablado en las colonias americanas, el cual tiene mucho de servil en sus diminutivos, en sus «mande», sus «a la orden», sus «señor» y sus «señora», sus «doctor», «jefe», «patrón», además de muchas otras muestras de apocamiento, humildad y extrema cortesía. El poderío imperial de Europa no puede explicarse solamente por su mayor desarrollo técnico (acero, pólvora, arcabuces, caballos, carabelas, herraduras, etcétera); un factor fundamental de su éxito es su fortaleza inmunológica, el hecho de haber sido Europa un territorio de muchas invasiones y encrucijada de muchos intercambios comerciales (África y el Mediterráneo, Atlántico norte, Asia). Esta situación geográfica convirtió a los europeos en personas sometidas durante milenios a muy diversos contagios y, por lo tanto, a una ventajosa selección epidemiológica. Todorov (1984, p. 75) lo explica de un modo aún más explícito: «Los españoles inauguraron, sin saberlo, la guerra bacteriológica, al llevar por delante la viruela, que hizo estragos en las filas enemigas».

La pestilencia de 1576 no fue la más mortífera que vivieron los indígenas de Mesoamérica. Si la he escogido para este

ensayo esto se debe a que es, en cambio, una de las que están mejor documentadas por haberse dado en un momento en que la burocracia del Imperio español estaba más consolidada en el territorio y podía enviar a la metrópoli comunicaciones más precisas sobre la enfermedad y lo que estaba ocurriendo con esta. Pero, ya desde la llegada de Cortés y los españoles en 1519, los patógenos del Viejo Mundo –en especial de Europa y África–, desconocidos para el sistema inmune de los nativos americanos, produjeron una de las catástrofes demográficas más devastadoras de la historia de la humanidad.

Sin querer olvidar el efecto dramático de la conquista violenta (un genocidio en el sentido auténtico de la palabra), ni de la degradación de los indios vencidos a la condición de esclavos, al principio, y luego de siervos, ni de su desplazamiento forzado de sus pueblos y territorios originales, lo cierto es que para España, culminada la conquista, no era conveniente aniquilar a sus nuevos súbditos, los nativos americanos. Para el poder colonial y para el Imperio español habría sido mucho más provechoso y rentable contar con una numerosa población servil, o cuanto menos subordinada, que con unos territorios ricos e inconmensurables pero despoblados, sin mano de obra para labrar el campo, hacer las innumerables obras civiles necesarias para instaurar el nuevo orden o simplemente para explotar las minas de oro y plata recién abiertas.

Se calcula que entre 1519 y 1521 la viruela, el tifus, la gripe, las paperas y el sarampión –unidas a la guerra, la desnutrición, el hambre, la desaparición de todo un sistema de producción de bienes y alimentos– mataron a unos nueve millones de indígenas, en una población total difícil de calcular exactamente, pero que estaba entre los quince y los veintiocho millones en el actual territorio mexicano. La enfermedad característica de la primera plaga llevada por los europeos fue seguramente la viruela, y su mismo origen –si podemos dar crédito a sus palabras– está reportado de la siguiente forma por Bernal Díaz del Castillo (1971, p. 396): «Y volvamos ahora a Narváez [capitán español, Pánfilo de Narváez, recién llegado de Cuba a apresar a Cortés en 1520] y a un negro que traía lleno de viruelas, que harto negro fue en la Nueva España, que fue causa que se pegase e hinchese toda la tierra dellas, de lo cual hubo gran mortandad; que, según decían los indios, jamás tal enfermedad tuvieron, y como no la conocían, lavábanse muchas veces, y a esta causa murieron gran cantidad dellos. Por manera que negra la ventura de Narváez, y más prieta la muerte de tanta gente sin ser cristianos».

Cuando Cortés, después de la muerte de Moctezuma (a quien tenía preso), debe abandonar precipitadamente Tenochtitlan, perdiendo a más de las dos terceras partes de su ejército, la viruela no había llegado todavía a México. Su llegada ocurre cuando Cortés está en guerra, precisamente, con Narváez, que había venido de Cuba a intentar apresarlo. Entre la salida del ejército español y su regreso es cuando ocurre la epidemia de viruela, descrita así por los indígenas náhuatl:

Cuando se fueron los españoles de México y aún no se preparaban los españoles contra nosotros, primero se difundió entre nosotros una gran peste, una enfermedad general. Comenzó en tepēilhuitl [decimotercer mes en el calendario azteca]. Sobre nosotros se extendió: gran destructora de gente. Algunos bien los cubrió, por todas partes de su cuerpo se extendió. En la cara, en la cabeza, en el pecho. Era muy destructora enfermedad. Muchas gentes murieron de ella. Ya nadie podía andar, no más estaban acostados, tendidos en su cama. No podía nadie moverse, no podía volver el cuello, no podía hacer movimientos de cuerpo; no podía acostarse cara abajo, ni acostarse sobre la espalda, no moverse de un lado a otro. Y cuando se movían algo, daban de gritos. A muchos dio la muerte la pegajosa, apelmazada, dura enfermedad de granos. Muchos murieron de ella, pero muchos solamente de hambre murieron; hubo muertos por el hambre: ya nadie tenía cuidado de nadie, nadie de otros se preocupaba. Pero a muchos con esto se les echó a perder la cara, quedaron cacarañados, quedaron cacarizos. Unos quedaron ciegos, perdieron la vista (AA. VV., 1959, pp. 123-124).



A este contagio, digámoslo así, involuntario, de la viruela, se siguió, en opinión de algunos estudiosos, un uso más calculado de la enfermedad. Soy de la opinión que la viruela y las demás pestes

servieron mucho para desmoralizar a los indígenas y para hacerlos creer que estaban condenados a la derrota por designio divino, pero dudo que los invasores hayan tenido los conocimientos suficientes como para desencadenar voluntariamente contagios masivos. Como no puedo estar seguro de esta opinión, doy la palabra a quienes piensan que estos contagios fueron calculados y deliberados. Es lo que cree el médico e historiador de la medicina Orlando Mejía Rivera¹:

En la actualidad se considera indiscutible por parte de los historiadores de la medicina que Cortés y Pizarro diseminaron a propósito la viruela, como un arma biológica, cuando descubrieron la susceptibilidad extrema de los indígenas y que se podía transmitir por medio de fómites. Tanto en la conquista de Tenochtitlan como en la del Imperio incaico, infectaban lanzas y cobijas de lana con costras de enfermos de viruela y las dejaban cerca de los poblados que iban a atacar. Entonces, no fue una casualidad, aunque por supuesto los documentos oficiales de la época niegan cualquier acción intencional en la diseminación de la viruela por el Nuevo Mundo.

He intentado encontrar alguna fuente histórica que niegue este tipo de actos –y ya la negación de los mismos sería muy sospechosa– o, aún más importante, que confirme esta contaminación indiscutible y deliberada de las cobijas, pero solo he encontrado al respecto una estrategia muy similar, dos siglos después, y en las colonias inglesas de Norteamérica, no en las españolas.²



Entre 1545 y 1548 hubo otra gran oleada epidémica, quizá la peor, en la que se estima que murió el ochenta por ciento de los

indígenas ya diezmados por la conquista y las primeras plagas. A partir de las escasas descripciones y documentos existentes sobre este segundo cocoliste, se tiende a pensar que pudo tratarse de sarampión, de tifo o de algún virus hemorrágico no claramente identificado. Al final de este ensayo incluyo las últimas hipótesis al respecto.

Obviamente en el «choque biológico» también los europeos recibieron su ración de parásitos, virus y bacterias americanas. Quizá la enfermedad más destacada fuera la famosa «venganza de Moctezuma» (infecciones por parásitos intestinales desconocidos para la flora intestinal del Viejo Mundo), y la más discutida es la sífilis, considerada por algunos –especialmente por el cronista Francisco López de Gómara– como un mal originario del Nuevo Mundo, y mejor aún, como una especie de maldición, desquite o castigo por la seducción y violación de las indias.

El cronista más autorizado y confiable de la época, el misionero franciscano Bernardino de Sahagún, que llegó a México en 1529, que aprendió perfectamente el náhuatl y se dedicó con verdadera admiración e interés a recoger la sabiduría, los usos y las costumbres de los aztecas, se refirió como sigue, y de primera mano, a las que él llamó «pestilencias universales», es decir, de todo el territorio:

Cuando los españoles llegaron a esta tierra estaba llena de gente innumerable, y cuando por vía de guerra echaron de esta ciudad de México los indios a los españoles, y se fueron a Tlaxcala, dioles la pestilencia de viruelas, donde murieron sin cuento, y después en la guerra, y en los trabajos con que fueron afligidos después de la guerra, murieron gran cantidad de gente en las minas, haciéndolos esclavos y llevándolos cautivos fuera de su tierra, y fatigándolos con grandes trabajos en edificios y minas; y después que estas vejaciones se remediaron con haber clamado los religiosos al emperador Carlos V, en el año de 1545, vino la otra segunda pestilencia.

[...]

Después que esta tierra se descubrió ha habido tres pestilencias muy universales y grandes, allende de otras no tan grandes ni universales. La primera fue el año de mil y quinientos y veinte. [...] El año de 1545, hubo una pestilencia grandísima y universal, donde, en toda esta Nueva España, murió la mayor parte de la gente que en ella había. Yo me hallé en el tiempo de esta pestilencia en esta ciudad de México, en la parte de Tlatilulco, y enterré más de diez mil cuerpos, y al cabo de la pestilencia diome a mí la enfermedad y estuve muy al cabo. Después desto procediéndola las

*cosas de la fe pacíficamente por espacio de treinta años, pocos más o menos, se tornó a reformar la gente. Agora, este año de mil quinientos y setenta y seis, en el mes de agosto, comenzó una pestilencia universal y grande, la cual ya ha tres meses que corre, y ha muerto mucha gente, y muere y va muriendo cada día más.*³

Aunque seguía siendo la más numerosa, la población indígena que quedaba al llegar la tercera oleada de peste, la de 1576, sumaba apenas unos cuatro millones de naturales que, como queda dicho, dos años después se redujo a la mitad, unos dos millones. Para medir el tamaño de la catástrofe demográfica ocurrida en el primer medio siglo de la conquista, con su consecuente depresión económica, hay que saber que México no volvería a tener la población con la que contaba en 1545 sino a mediados del siglo xx, es decir, cuatrocientos años después de la segunda epidemia grave, y casi siglo y medio después de la Independencia.

Hay muchos testimonios escritos de lo sucedido en el año de 1576, el de la tercera «pestilencia universal», o tercer *cocoliztli*, como llamaban en náhuatl –españolizado en *cocoliste*– a las enfermedades que mataban a mucha gente. Es apasionante leer lo que dijeron sobre ella los eruditos de la época: médicos, religiosos, literatos y gobernantes. Ante un hecho tan alarmante, como sucede hoy mismo en los años de la peste de 2020-2021, muchos tenían una opinión sobre las causas y orígenes del *cocoliste*, un diagnóstico, una solución, un tratamiento. Los primeros en hablar, entonces como ahora, y los más locuaces y seguros de sí, son siempre los charlatanes y los adivinos.

Según un cronista de entonces, «los astrólogos dijeron que la causa era la conjunción de ciertas estrellas». El gobierno secular buscaba orígenes un poco más terrenales. Hacia finales del año el virrey Enríquez de Almansa escribe a Felipe II una carta citada por Irving Leonard (1953, p. 160) en la que dice lo siguiente: «Este año en esta tierra ha sido muy trabajoso, por ser muy falto de aguas, y de grandes calores, y entre los indios ha dado rezió la pestilencia, que han muerto en gran cantidad, y aún mueren porque con estar en fin de octubre que suele ya helar y hazer frío asta aora todo es calor; mas, con no ser tan grande, van mejorando y tengo esperanza en Dios que si refrescaze bien el tiempo, les sería gran remedio».

En el caso del gobernante, se atribuye la plaga a los efectos del tiempo –el calor y la falta de lluvias– y se deposita la esperanza en la llegada del frío como remedio. No es difícil observar

que las cosas han cambiado poco desde entonces hasta nuestro muy científico siglo XXI. El presidente del país más rico y desarrollado del mundo, al principio de la pandemia que hoy seguimos padeciendo, declaró lo siguiente el 19 de febrero del año 2020, hablando del nuevo coronavirus: «I think it's going to work out fine. I think when we get into April, in the warmer weather, that has a very negative effect on that and that type of a virus». Y una semana después: «It's going to disappear. One day, it's like a miracle, it will disappear». Almansa con el frío y Trump con el calor depositaron ambos su esperanza en algo que no sirvió en el siglo XVI y tampoco en el XXI.

A veces tiende a pensarse, con bastante ligereza, que la España del siglo XVI era un país muy atrasado en ciencias y medicina, más anclado a la Edad Media que al Renacimiento. Para limitarnos a lo que nos interesa en este artículo es importante señalar que uno de los médicos más relevantes del Renacimiento, y el primero que hizo la disección pública de un cadáver –en la Universidad de Padua, en 1537–, Andrea Vesalio, fue médico particular tanto del emperador Carlos V como de su hijo, el rey Felipe II, a quienes acompañó durante largos años en sus correrías por España. Su gran obra de anatomía humana, *De humani corporis fabrica*, publicada en Basilea en 1543, está dedicada al emperador. Siendo médico de ambos monarcas, Vesalio practicó sus conocimientos anatómicos curando heridas de guerra y llevando a cabo disecciones, al lado de pupilos españoles. Si bien es cierto que la vieja guardia médica peninsular se oponía a sus nuevos métodos, la verdad es que ambos reyes lo tuvieron a su lado largos años, y Felipe II lo recompensó haciéndole conde y asignándole una pensión vitalicia.

El interés de Felipe II por el progreso de la medicina, y su apertura mental ante los posibles aportes de los conocimientos curativos de los indígenas americanos, lo llevaron a nombrar un «protomédico» en la Nueva España, quien debía encargarse de investigar las plantas de México que pudieran tener un uso terapéutico general. Para este cargo nombró a Francisco Hernández, que había estado en España al lado de Vesalio, y quien, en sus primeros años en el cargo, ya en el Nuevo Mundo, se concentró en la investigación de las plantas curativas según la tradición indígena, pero que al llegar el cocoliste a mediados de 1576 se dedicó a tratar de estudiar, describir y combatir esta nueva pestilencia.

En esta empresa trabajó al lado de un cirujano local, Alonso López de Hinojosos. Estos fueron los síntomas de la plaga,

descritos por este último: «Los heridos de este mal muy amarillos y atiriciados. La orina que echaban los enfermos era muy retinta como vino aloque y la orina muy gruesa y espesa». Y añade que padecían «cámaras de sangre [...], calentura [...], flujo de sangre que sale de las narices [...], parótidas o apostemas de tras de la orejas». Para aclarar esta descripción conviene acudir a un diccionario de la época. La palabra *cámaras* en el castellano del siglo xvi está muy bien descrita en el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) de Covarrubias (2003): «Cámara se dice el escremento del hombre, y hacer cámara, por su propio nombre, *cacare*. [...] Enfermedad, disentería». El *aloque* es «el vino clarete, entre blanco y tinto». En cuanto al término *parótidas*, nos socorre el mismo autor: «Hinchazones o tumores que nacen detrás de las orejas». Los *apostemas* o *postemas* no son otra cosa que supuraciones, como también aclara Covarrubias.

Por la descripción de la enfermedad, que ambos se dedicaron a observar entre «los naturales» en los barrios de México donde más los estaba afectando y matando, es posible inferir que se trataba de alguna fiebre hemorrágica. En cuanto a las causas, en cambio, los médicos parecían caer de nuevo en hipótesis más ambientalistas, pues López y Hernández coincidieron en que la enfermedad era causada por «la conjunción de calor y humedad» y eran determinantes «los cambios bruscos de temperatura». Esta última observación, por mágica que parezca, no es completamente descartable, pues hasta bien entrado el siglo xix se produjeron en México repetidas fiebres hemorrágicas que coincidieron con años en que a una gran sequía se sucedía una época de lluvias torrenciales e inundaciones.

Es interesante señalar que en esta pugna entre las explicaciones mágicas o astrológicas, las religiosas, las estacionales o climáticas, las sociológicas, hace su aparición también el intento de introducir en América una indagación empírica «vinculada a la reforma anatómica del Renacimiento», como sostiene Gerardo Martínez (s. f.), ya que, ante la gravedad del cocoliste, se practican por primera vez en el Nuevo Mundo «anatomías», es decir, autopsias o disección de cadáveres de indígenas, para tratar de descubrir los efectos de esta nueva plaga en los cuerpos de los naturales fallecidos. Y es aquí donde se nota el legado de Vesalio, el gran médico protegido por ambos monarcas.

Según Martínez Hernández, las autopsias practicadas eran de carácter etiológico, o sea, que buscaban desentrañar las causas y efectos de la nueva plaga, y, por lo tanto, eran distintas a las anatomías de tipo didáctico que también se empezaron a practicar

por aquellos años en la universidad –la primera de América– recién fundada. Las observaciones, sin embargo, son de una utilidad apenas aproximativa al día de hoy para determinar de qué tipo de enfermedad se trató el cocoliste del que nos estamos ocupando. En un manuscrito del protomédico Francisco Hernández, encontrado recientemente, se lee lo que sigue: «Quienes orinaban con micción abundante y pálida, partidos [en la autopsia] mostraban el hígado muy hinchado, el corazón negro, manado un líquido pálido (amarillo) y, después, sangre negra, el bazo y el pulmón negros y semiputrefactos; la atrabilis podía ser contemplada en su vasija, el vientre seco, y el resto del cuerpo, por cualquiera parte que fuese cortado, palidísimo». Y más adelante: «Tenían los enfermos el hígado acirrado y muy duro, que se les paraba tan deforme que parecía hígado de toro y alzaba las costillas hacia arriba y hacía el pecho muy deforme, porque con su grandeza y tumor hacía monstruosidad. Los bofes o livianos tenían azules y secos; la hiel apostemada y opilada y muy grande; la cólera que dentro estaba se pudría y la cólera que quedaba fuera no podía entrar dentro. Por esta causa se paraban los heridos de este mal muy amarillos y atiriciados» (Martínez Hernández, s. f.).

Según el historiador de la medicina, el médico internista y escritor Orlando Mejía Rivera, el estudioso Martínez Hernández exagera la importancia de Vesalio para el desarrollo de la medicina tanto en España como en la Nueva España. Para él:

No se le puede atribuir a Vesalio ese protagonismo de alcances epistemológicos, porque en efecto él es uno de los precursores de la revolución científica médica al publicar su Humanis corporis fabrica en 1543, pero su mentalidad fisiopatológica estaba inmersa en el clásico humoralismo hipocrático-galénico de estirpe medieval. Su papel en la corte de España fue lánguido y poco importante. Allí nunca volvió a disecar cadáveres, ni se vinculó con las facultades de medicina. Aunque ejerció como cirujano real y de guerra, no tuvo éxito y un cirujano brillante como el español Dionisio Díaz Chacón, su amigo y compañero de trabajo, ha dejado para la historia tres o cuatro episodios en los que Vesalio demostró incluso ineptitud en la técnica quirúrgica de heridos de guerra y debió pedir ayuda a sus colegas. La brillantez de Vesalio como anatomista no existió en el campo de la cirugía.

Más aún, según Mejía Rivera⁴:

Hernández no pretendió hacer autopsias de «carácter etiológico» porque el modelo etiopatogénico solo haría su tímida apari-

ción a finales del siglo XVIII. Tampoco provienen de la influencia de la anatomía de Vesalio porque él nunca hizo ni promovió la realización de autopsias de correlación patológica. Las autopsias de Hernández vienen de la influencia directa de Antonio Benivieni y su obra pionera Acerca de las causas ocultas y maravillosas de la enfermedad y su curación (1507), que inaugura el modelo anatomopatológico, en el cual se hicieron autopsias para encontrar los órganos que estaban afectados por los humores patológicos que habían precipitado la enfermedad. Por ello, Hernández hace énfasis en el crecimiento del hígado y del bazo y en su color negruzco, pues estaba convencido de que el cocoliste era una «pestilencia» y la explicación científica predominante en su época atribuía la enfermedad a una combinación de los «miasmas» del aire y un organismo previamente desequilibrado en el que predominaba la «bilis negra», y de allí las lesiones predominantes en el bazo (que por la acción de la ley de atracción galénica era el órgano que producía la «atrabilis») y en el hígado (en donde la bilis negra espesa y aumentada taponaba el órgano y lo dañaba).

Al tiempo que empezaba el precoz desarrollo de la medicina empírica en el Nuevo Mundo, surgen también durante estos mismos años las primeras obras literarias que se refieren a los sucesos de la peste de 1576. En ese momento había ya una primera generación de criollos, algunos de ellos hijos de los soldados de Cortés, nacidos en el Nuevo Mundo, portadores desde entonces de esa identidad muy típica de nuestra cultura, en el difícil equilibrio de quien no sabe exactamente si es más español que americano, o más americano que español. Su oficio ya no era pelear y conquistar, sino que se dedicaban a profesiones más normales en tiempos de paz: eran clérigos, comerciantes, explotadores de tierras e indios heredados de sus padres, e incluso médicos y literatos.

A los atisbos médicos renacentistas se acompañan, entonces, algunas obras que son también apenas los primeros intentos de alejarse de la literatura medieval para emprender trabajos más cercanos a la sensibilidad realista, que sean el reflejo de lo que acontece en el mundo que los rodea. En México, bajo el influjo del andaluz Gutierre de Cetina (que hizo dos viajes a la Nueva España y allí murió) fue surgiendo, al igual que en la península, una poesía de estilo italianizante, petrarquista, escrita generalmente en forma de sonetos. Quizá el primer poeta importante nacido ya en el nuevo mundo es Francisco de Terrazas, hijo de un conquistador del mismo nombre, muy cercano a Cortés, y

que por ser uno de sus protegidos llegó a ser antes su mayordomo y luego alcalde de la ciudad de México. El poeta Terrazas es, probablemente, el primer criollo que se dedica a las letras con indudable destreza técnica, y sin duda el primero que recibe el reconocimiento público de los locales, y que además es citado por Miguel de Cervantes (1956, p. 750) en el libro sexto de *La Galatea*, en el poema que escribe para exaltar los grandes ingenios poéticos vivos de su tiempo, «Canto de Calíope»:

*Pienso cantar de aquellos solamente
a quien la Parca el hilo aún no ha cortado,
de aquellos que son dignos justamente
de en tal lugar tenerle señalado,
donde, a pesar del tiempo diligente,
por el laudable oficio acostumbrado
vuestro, vivan mil siglos sus renombres,
sus claras obras, sus famosos nombres.*

[...]

*De la región antártica podría
eternizar ingenios soberanos,
que si riquezas hoy sustenta y cría,
también entendimientos sobrehumanos:
mostrarlo puedo en muchos este día,
y en dos os quiero dar llenas las manos,
uno de Nueva España, y nuevo Apolo;*

[...]

*Francisco, el uno, de Terrazas tiene
el nombre, acá y allá tan conocido,
cuya vena caudal nuevo Hipocrene,⁵
ha dado al patrio venturoso nido.*

Las nociones geográficas de las Indias, aún en un hombre bien informado como Cervantes, son confusas. Para el Manco de Lepanto tanto el Perú como la Nueva España están en la «región antártica», y allí sitúa a Francisco de Terrazas, el primer poeta criollo de México. El más famoso poema de este Terrazas, muy celebrado por los historiadores de la literatura novohispana, y quizá inspirado en otro de Camoens, es el siguiente soneto de tema amoroso (que reproduzco modernizando la ortografía):

*Dejad las hebras de oro ensortijado
que el ánimo me tienen enlazada,
y volved a la nieve no pisada
lo blanco de esas rosas matizado.*

*Dejad las perlas y el coral preciado
de que esa boca está tan adornada,
y al cielo, de quien sois tan codiciada,
volved los soles que le habéis robado.
La gracia y discreción, que muestra ha sido
del gran saber del celestial maestro,
volvédsele a la angélica natura.
Y todo aquesto así restituido,
veréis que lo que os queda es propio vuestro:
ser áspera, cruel, ingrata y dura.⁶*

Quizá lo más llamativo de este soneto es que haya sido escrito en el mismo año de 1576, el de la peste. Puede parecer extraño que en pleno cocoliste los poetas criollos se entregaran a la lírica amorosa de corte petrarquista –cabellos de oro, dientes de perla, labios de coral–, pero este tipo de evasión nunca fue extraña entre aquellos que hacían alarde de su cultura y, sobre todo, de su ocio y tiempo libre.

Pero dejemos de lado la lírica amorosa. Más importante para mi propósito es una obra de teatro contemporánea al soneto de Terrazas, y compuesta por un español trasplantado a México, Fernán González de Eslava, quien había llegado al nuevo mundo hacia 1558. González de Eslava, en las disputas de poder entre el virrey Enríquez de Almansa y el inquisidor Moya de Contreras, había tomado inicialmente partido por el segundo, razón por la cual había padecido cárcel, acusado de difundir un panfleto en contra del virrey un par de años antes del comienzo de la peste. Su breve obrita teatral se puede leer, entonces, como un intento del poeta por reconciliarse con el poder civil de la Nueva España, sin alejarse del poder eclesiástico. La pieza, que se representó al año siguiente de la plaga, cuando esta ya estaba remitiendo, en 1577, es un «coloquio» titulado *De la pestilencia que dio sobre los naturales de México, y de las diligencias y remedios que el virrey don Martín Enríquez hizo*.

Los personajes o interlocutores del coloquio son los siguientes: la Pestilencia, el Furor, la Clemencia, un Simple, Hijo de Clemencia, la Salud, el Zelo, el Plazer, el Remedio y el Saber Humano. La representación se abre exponiendo el argumento de la obra. En esta exposición, que es al mismo tiempo una dedicatoria al virrey, están resumidos todos los hechos que ocurrirán en la breve composición. Transcribo la introducción completa, que está escrita –como el resto– en quintetos rimados y en versos octosílabos.

*Saldrá, Excelente señor,
delante vuestra presencia
la terrible Pestilencia,
y también saldrá el Furor,
jecutor de su sentencia.*

*Envíale a demandar
Clemencia, con un villano,
al Dotor Saber Humano,
remedios para curar
este Reyno Mexicano.*

*La Salud, atribulada,
se mete por los rincones,
y el Zelo, con sus razones,
la lleva do sale armada
de virtudes y oraciones.*

*Andan Clemencia y Salud
afligidas en el suelo,
mas el remedio del Cielo
acude, por su virtud,
a darles todo consuelo.*

*El Saber Humano inquiere
remedio en tal agonía,
y en aquesto desvaría:
porque a lo que el Señor quiere
no vale filosofía.*

*La Salud verán salir
armada de Fe cumplida,
con Caridad guarneçada,
armas con que ha de vivir
el Christiano en esta vida.*

*Por el mal en que se ha visto
la Salud, y el pueblo llora,
rogando a nuestra Señora
sea, con su Hijo Christo,
por ellos intercesora.*

*Verán la Virgen María,
madre y puerta del perdón,
que, en cualquier tribulación,
a quien suspiro le envía,
le envía consolación.*

*El Remedio celestial
les hace un razonamiento,*

*poniendo por fundamento:
que el Remedio a cualquier mal
es el Santo Sacramento.*

*Porque este auxilio se cobre,
el Autor os lo dedica,
el cual, señor, os suplica
no miréis el don, que es pobre,
mas su voluntad, que es rica.*

Obsérvese que, tanto por los personajes de la obra como por esta introducción-resumen del coloquio teatral, este tipo de pieza se inserta en la tradición de los misterios medievales y de la moda de los autos sacramentales contemporáneos. Tal como en los autos, los personajes no son reales, sino alegóricos. Si en aquellos son, en general, la Fe, la Ignorancia, la Sabiduría, la Esperanza, el Error y la Misericordia, en la pieza mexicana se representan la Pestilencia, el Furor (su ejecutor o ayudante), la Salud, la Clemencia, el Saber Humano –es decir, los intentos científicos por ayudar a los enfermos–, pero en últimas, ante el fracaso del Saber Humano, lo único que servirá para combatir la plaga será, al final del coloquio, el Remedio Divino; en vez de comer aves, decir avemarías, y más que tragar pan, comulgar hostias, de modo que:

*Esta divina comida
que los dolores aplaca,
y del ánima perdida
toda la ponzoña saca.*

*Mas hase de recibir
con voluntad y sudor
de penitencia, y dolor,
para que pueda salir
de su culpa el pecador.*

*Aquesta es la medicina,
medicina soberana,
con que el ánima Christiana
saldrá con salud divina
de la enfermedad humana.*

De esta manera la obra teatral usa incluso la misma peste como un mecanismo político de conversión al cristianismo. Los que han muerto son culpables de algún pecado –siendo el más grave de ellos no haberse convertido al cristianismo–, y los supervivientes han sobrevivido gracias a haberse encomendado a la medicina religiosa, la única que de veras es eficaz. Hay en el cuerpo del coloquio, pese a lo anterior, fugaces intentos por alejarse del pen-

samiento mágico y por dar algún registro pasajero a los intentos de descripción y curación científica de la plaga que diezma al Virreinato. Veamos brevemente esos pasajes más realistas y descriptivos. Cuando la Peste y el Placer dialogan, la primera le explica cuál es su origen: «PESTE. ¿No sabes quién me ha engendrado? / PLACER. No, por cierto, y en verdad. / PESTE. Nací de la sequedad que hubo el año pasado».

Se empieza, pues, con la explicación estacional, la misma –antes citada– que el virrey daba a Felipe II al dar cuenta de la plaga en octubre de 1576. Luego la Peste dialoga con el Remedio, y a las explicaciones realistas del mal, que propone la primera, el Remedio da respuestas religiosas:

*CLEMENCIA. Pregunta os quiero hacer
sobre estas enfermedades.*

*De la grande sequedad,
¿qué me decís, señor mío?*

*REMEDIO. Que donde falta el rocío
de la Gracia y Caridad
causa Culpa grande estáo.*

[...]

*CLEMENCIA. Y de los de tierra fría,
decid, desto, ¿qué se infiere?*

*REMEDIO. Que el alma que fría fuere
luego peste cria
de pecado, con que muere.*

[...]

*CLEMENCIA. No entrar en tierra caliente
¿qué significa, señor?*

*REMEDIO. Que al que Dios da su calor
no tema verse doliente
si se conserva en su amor.*

El diálogo anterior tiene su origen en un par de observaciones que se hicieron varias veces durante la peste: que esta afectó más las altiplanicies de México, en tierra fría, que las zonas bajas de tierra caliente. Y llegó después de un largo periodo de sequía. A las observaciones precisas, naturales, el Remedio Divino responde, una vez más, con explicaciones metafísicas y abstractas. El diálogo continúa, poco después, en el mismo registro de lo natural contra lo sobrenatural:

*CLEMENCIA. Y la sangre que salía
por las narices, ¿qué ha sido?*

*REMEDIO. Por aquesso, se ha entendido
lo que a Dios David pedía:
ser de culpas defendido.*

[...]

*CLEMENCIA. Hallaron a los que abrieron
los corazones hinchados.*

*REMEDIO. Así hinchan los pecados
a los mundanos que fueron
de la soberbia tocados.*

[...]

*CLEMENCIA. ¿Qué se entiende en conclusión,
ser este mal contagioso?*

*REMEDIO. Que el pecado ponzoñoso
se pega con la ocasión
si no vienes virtuoso.*

Por mucho que la Clemencia intente traer al mundo las causas y los efectos de la enfermedad, el Remedio (Divino) de inmediato devuelve todo al plano religioso. La alusión a las autopsias –«hallaron a los que abrieron» y a los signos concretos encontrados (la sangre que salía por la nariz)– no conmueve en nada al Remedio, pues el pecado es lo que hincha y la sangre es un pedido simbólico de auxilio. Una escena parecida ocurre poco después cuando el Saber Humano –que parece ser la representación misma del protomédico, Francisco Hernández, bajo un nombre genérico– intenta defender su punto de vista naturalista contra la visión de los remedios mágicos.

*SABER HUMANO. El trabajar por saber
acredita la razón;
estudie el sabio varón
siquiera por no caer
de su punto y opinión.*

*Querer que a tiento se haga
la cura de la dolencia
es gran cargo de conciencia,
pues pedir sobre ello paga
es terrible pestilencia.*

*Por el mal que cunde tanto
noche y día me desvelo,
miro las yerbas del suelo
y otras veces me levanto
sobre los cursos del cielo.*

*Si unos mueren por sangría
otros de sangre repletos
son a la muerte sujetos.
¿Quién podrá, en Filosofía,
saber tan altos secretos?*

*ZELO. Oh, señor, Saber Humano
vuesa merced ¿de do viene?*

*SABER HUMANO. De mirar lo que conviene
porque el Reino quede sano
de la enfermedad que tiene.*

*ZELO. Buena prevención ha sido
esta junta de letrados.*

*SABER HUMANO. Negocios son acertados.
Y así, habemos escogido,
los puntos más bien fundados.*

ZELO. El mal, ¿quieren atajalle?

SABER HUMANO. En el remedio, se entiende.

*ZELO. Tanto dicen que se extiende,
que temo que no se halle
si del Cielo no desciende.*

*SABERHUMANO. Que se sangren en salud
hemos todos acordado,
porque el cuerpo esté templado.*

*ZELO. Pues mengualle la virtud,
¿lo tienen por acertado?*

*SABER HUMANO. A la sangre en abundancia,
este mal terrible y fuerte
en ponzoña la convierte,
y menguando la sustancia
menguan las causas de muerte.*

*ZELO. Este mal, ¿quién lo causó,
que al mundo cubrió de luto?*

*SABERHUMANO. Aire pésimo, corruto,
que la muerte lo sembró
por coger vidas por fruto.*

*ZELO. La pésima corrupción,
¿de que nació, y en qué parte?*

*SABER HUMANO. Nació por extraño arte,
de sola una conjunción
de Saturno y del Dios Marte.*

*ZELO. ¿A cosas tan levantadas
suben las humanas ciencias?*

*SABER HUMANO. La salud y las dolencias
muchas veces son causadas
del cielo y sus influencias.*

Si bien el conocimiento médico intenta dar causas y remedios naturales (la sangría fue el tratamiento más usado en la época), cuando se lo lleva a las causas últimas, y al no poder explicarlas satisfactoriamente, se acude a la astrología, como quien se ve acorralado y sin respuestas más aceptables. Hay que advertir, sin embargo, como anota una vez más con agudeza Orlando Mejía Rivera, que las explicaciones astrológicas eran tan aceptadas en su momento que en la carrera de medicina se enseñaba la astrología como parte fundamental de la formación médica. Así lo anota el erudito colombiano:

Terrazas escribe influenciado por ese paradigma científico de la época. Tanto la explicación astrológica, la teoría miasmática, los cambios climáticos, el frío y el calor (que deben ser entendidos en el contexto de la teoría humoral) y los tratamientos de sangría (que dependían de los días críticos determinados por la influencia de los astros) eran la explicación médica de la época. La astrología médica se enseñaba en el currículo de las facultades de medicina, al lado de la terapéutica, y toda la estructura estaba fundada en la teoría de los humores y su desequilibrio, que llevaban a las diversas enfermedades. Lo que se rechazó durante el siglo XVI fue el determinismo individual ocasionado por los astros, pero no la influencia en el cuerpo y sus enfermedades, porque el modelo del macrocosmos y del microcosmos estuvo vigente hasta casi el final del siglo XVII. Lo mágico e irracional en el siglo XVI eran las explicaciones, que también las hubo, del castigo de Dios a los pecadores o a los nativos que no se habían cristianizado y las arcaicas visiones demoniacas que siempre han estado, incluyendo nuestra época del COVID.

Ahora bien, las «pestilencias» en el siglo XVI fueron un gran detonante para ir considerando anacrónico el modelo hipocrático-galénico y hacia la mitad del siglo XVI surgieron con fuerza dos visiones alternativas: la teoría del contagio de Fracastoro y la teoría de la infección de Paracelso. Sin embargo, estas influencias, que son el verdadero origen de las teorías del germen del siglo XIX, solo comenzaron a tener relevancia en la comunidad médica a principios del siglo XVII.⁷

¿Estamos hoy mejor preparados que entonces para dar una respuesta segura u ofrecer tratamientos más eficaces que las sangrías? Creo firmemente que sí, y sin embargo sigue habiendo muchas

preguntas abiertas y muchas hipótesis sin resolver, tanto de la crisis sanitaria que hoy padecemos, a causa de la COVID-19, como de una peste como el cocoliste que azotó a México en 1576. Si ya habían pasado 55 años desde la caída de México-Tenochtitlan, y si el ochenta por ciento de la población indígena había fallecido por las primeras plagas, ¿no se supone que esta generación de jóvenes había ya estado expuesta a los microorganismos del Viejo Mundo, o incluso nacido, gracias a la leche materna, con cierta inmunidad frente a las enfermedades traídas de Europa y África? Y si no es así, porque la inmunidad no es algo que se hereda de padres a hijos, ¿por qué los hijos de los conquistadores, los criollos, no fallecían en igual medida que los naturales?

Hay un hecho de salud pública que no nos gusta mucho ver, pero que es cierto y real tanto en 1576 como en 2020: por mucho que la retórica nos diga que las pestes no respetan condición, y que acaban con reyes, papas, príncipes y preladados, con presidentes y ministros, así como con campesinos, obreros, siervos y criados, lo cierto es que aquel cocoliste, como nuestra pandemia actual, se lleva más vidas de pobres –mal alimentados, obesos o desnutridos, hacinados, con tratamientos médicos menos oportunos y acuciosos– que vidas de personas mejor educadas, mejor alimentadas y más oportunamente atendidas. La visión biológica de la enfermedad, la busca científica de sus causas y el mejor tratamiento, es sin duda fundamental. Pero si se evade el asunto sociológico, la desventaja de vivir con trabajos más duros y más expuestos al contagio, no tendremos nunca –ni en medicina ni en literatura– una visión completa de la salud y de la enfermedad. Cuando esto pasa, en últimas lo único que queda, como consolación de muchos, es el regreso a la triste y fatalista visión metafísica: se mueren los que Dios quiere o, incluso, los que tienen la culpa de morir. En varias manifestaciones contra las políticas de confinamiento y cierre de las iglesias en Estados Unidos, los simpatizantes de Trump llevaban carteles con esta consigna: «God is my Vaccine» («Dios es mi vacuna»). Ver la enfermedad como una intervención inevitable, y a veces justiciera, de Dios es menos común hoy en día que hace 450 años, pero existe todavía.

Para terminar quisiera registrar un hallazgo arqueológico y genético relativamente reciente (2018) que da pistas bastante seguras sobre la posible causa del cocoliste de 1545, el más devastador de todos los que hubo en la Nueva España. Según un estudio bastante técnico publicado en la revista *Nature*⁸, se encontró en la pulpa dentaria de numerosos indígenas enterrados alrededor

de este año en la población de Teposcolula-Yucundaa, en Oaxaca, restos de ADN del microorganismo *Salmonella enterica* serovar Paratyphi C. Esta sería, entonces, el candidato más firme para explicar la fiebre entérica que devastó a los mexicanos en el año 1545 y siguientes. Este tipo de estudios, muy sofisticados, podrían dilucidar cuáles fueron las enfermedades infecciosas que diezmaron a los indígenas del Nuevo Mundo, y si la gran mortandad se debió simplemente a su importación de Europa en los cuerpos de los europeos, o si más bien fueron las condiciones ambientales (durante una gran sequía es más difícil la higiene y más fácil la contaminación de las aguas para beber y cocinar) o sociales (hambre, hacinamiento y extenuación de la población más pobre y servil) las que hicieron que la población indígena las sufriera de un modo mucho más grave. La literatura de la época, bien sea el teatro, las crónicas, las cartas o los testimonios de vencedores y vencidos, puede darnos algunas luces, pero solo los estudios científicos podrían llevarnos a afirmaciones más seguras y menos especulativas.

NOTAS

- ¹ Comentario remitido por carta al autor de este ensayo (noviembre de 2020).
- ² Al respecto se puede consultar *English/Indian relations in colonial New England, 1617-1676* (CUNY) de Kyle Beard, en cuya tesis de grado afirma lo siguiente: «But in at least one instance in Anglo/Indian relations it did happen. During Pontiac's Uprising in 1763, General Jeffrey Amherst knowingly allowed blankets infected with smallpox to be distributed among the Indians he was fighting» (basado en James Axtell [*The European and the Indian*, Oxford University Press, Nueva York, 1981, p. 314]). También es interesante esta cita que trae Alexis Diomedí en «La guerra biológica en la conquista del nuevo mundo. Una revisión histórica y sistemática de la literatura» (*Revista Chilena de Infectología*, 2003): «En un memorando sin fecha sir Jeffery Amherst pregunta al coronel Bouquet: "¿Podría idearse el enviar la viruela a esas tribus de indios descontentos?". La contestación fechada en julio fue: "Voy a tratar de inocularlos con algunas cobijas que caigan en su poder, teniendo cuidado de no contraer yo mismo la enfermedad". El 16 de julio Amherst respondió: "Hará bien con tratar de inocular a los indios por medio de mantas, como también trate de utilizar cualquier otro método que pueda servir para extirpar esa aborrecible raza"».
- ³ Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, Apéndice del libro XI, adición sobre supersticiones y calamidades.
- ⁴ Comunicación privada dirigida al autor de este ensayo (noviembre de 2020).
- ⁵ Fuente mitológica griega, en el monte Helicón, que brotaba para celebrar los cantos poéticos.
- ⁶ Rescatado por Margarita Peña de un manuscrito recopilado en México en 1577, *Flores de varia poesía*,

cuyo código original está en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms.2973).

- ⁷ Comunicación personal al autor de este ensayo (noviembre de 2020).
- ⁸ En línea: <<https://www.nature.com/articles/s41559-017-0446-6>> (consultado el 24 de noviembre de 2020).

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *La visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista* (introducción, selección y notas de Miguel León-Portilla; versiones de Ángel María Garibay), UNAM, México, 1959 (novena reimpresión, 2016).
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *La Galatea*, Aguilar, Madrid, 1956.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española* (a cargo de Martín de Riquer, edición facsimilar de la imprenta en Madrid por Luis Sánchez en MDCXI), Alta Fulla, Barcelona, 2003.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, CDL, Barcelona, 1971.
- Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios reales*, Cátedra, Madrid, 2012.
- Leonard, Irving A. *Los libros del conquistador*, FCE, México, 1953.
- Martínez Hernández, Gerardo. *La anatomía vesaliana en la Nueva España*. En línea: <<http://web.uaemex.mx/iesu/PNovohispano/Encuentros/2012%20XXV%20EPNV%20Historia,%20Ciencia%20y%20Educacion/Gerardo%20Martinez.pdf>>.
- Todorov, Tzvetan. *La conquista dell'America. Il problema dell'altro* (traducido por HAF), Einaudi, Turín, 1984, p. 124.

Por Ramón Andrés

«El infinito universo y los mundos»: BACH y la *Misa en si menor*

A Juan Malpartida

Siempre me ha perseguido la idea de escribir un breve libro sobre la *Misa en si menor* (BWV 232) de Johann Sebastian Bach, no solo por una razón musical –es innecesario decir que justificada–, sino por el mundo que la envuelve y, todavía más, por el hecho de que esta obra se fraguó durante decenios en la mente del compositor. Esto significa, en cierto modo, acompañarlo, estar en su interior, asistir a su evolución espiritual, pero también intelectual, y eso nos asegura vivir en el filo de la creación pura y en un pensamiento puntal de Occidente que oscila entre Spinoza y Leibniz. El de estos mencionados filósofos respondía a la inquietud de una época que se detuvo a pensarse a sí misma de manera radical y, con ello, ir en busca de la solución que exigía corregir la deriva existencial de un continente cada vez más conflictivo y hecho de preguntas. Nada de esto escapaba a Bach, siempre atento y mirando a lo lejos sin olvidar su presente, su límite, del que consiguió un universo.

Es muy posible que este anhelo mío ya no se cumpla, pero no deja de ser tentador adentrarse en una composición que, con más o menos intensidad, según el periodo, mereció la atención del maestro y la revisión de materiales escritos nada menos que entre 1714 y 1749. Todo un mundo, un viaje de décadas al centro de la música, de ahí el título bruniano de este artículo.

Cuando en 1833 Hans Georg Nägeli, que fue compositor y propietario de una tienda de música, consiguió, no sin esfuerzos, la impresión de dos secciones de la *Misa en si menor*, como son las relativas al «Kyrie» y el «Gloria», poco podía imaginar los pos-

teriores estudios y especulaciones que suscitaría esta obra considerada, y con justicia, una cumbre de la música sacra occidental. Este abnegado editor suizo, a quien cabe el gran honor de haber dado a la imprenta en 1801 *El clave bien temperado* (BWV 846-893) y, al año siguiente, *El arte de la fuga* (BWV 1080), había comprado un grueso del legado musical de Bach que estaba en poder de Christian Friedrich Gottlieb Schwencke, *Kantor* en el Johannem de Hamburgo y alumno de Carl Philipp Emanuel Bach, el heredero que con mayor celo conservó y ordenó la producción paterna. De no haber sido por él, hoy seríamos mucho más pobres. Carl Philipp, por considerar que estaba en buenas manos –no se equivocó–, confió a Schwencke un material en el que figuraba la partitura de esta tan extraordinaria página litúrgica. En tanto que compositor y virtuoso del teclado, además de editor, Schwencke podía calibrar muy bien el valor de aquel legado que tenía y tiene algo de milagro.

Es cierto que a Nägeli no le fue posible, pese al ahínco, cumplir el sueño de editar todas las partes de la misa, cosa que sí pudo llevar a feliz término su hijo Hermann en 1845. Mientras, las audiciones de esta composición, siempre parciales, celebradas en reuniones privadas durante las primeras décadas del siglo XIX –la primera en su integridad no tuvo lugar probablemente hasta 1859–, sembraban una incógnita entre los entendidos, pues a oídos de los románticos resultaba inquietante. ¿Qué había detrás de la *Misa en si menor*? ¿Qué mundo se ocultaba en los caminos de aquel pentagrama?

En cierta forma parece natural que el espíritu alemán de principios del XIX se mostrara desconcertado ante esta página de música religiosa, cuya fuerza espiritual contrasta con las turbulencias propias del Romanticismo, que tuvo por testigos a quienes vieron envejecer a Dios y encontraron su argumento en revoluciones de toda naturaleza. Es verdad, se hizo difícil para aquellas generaciones evaluar una obra del pasado que no presentaba una clara definición en sus términos. ¿En qué sentido? Se preguntaban qué proponía Bach, siendo como era luterano, al escribir una misa «católica» –en el inventario de Carl Philipp se la registra como *Die grosse catholische Messe*, es decir, *La gran misa católica*–. Él, precisamente, que fue considerado un emblema de la fe protestante.

La historiografía alemana del siglo XIX, que había sembrado de tópicos la figura de Bach –el titán matemático, el severo abanderado de Lutero, el héroe de las grandes formas, el inflexible y

colosal espíritu germánico— no sabía explicar muy bien la esencia de una composición que se enfrentaba a estas ideas preconcebidas que han tenido una extraña y molesta pervivencia hasta por lo menos mediados del siglo xx. Porque Bach fue todo lo contrario de lo que expresa el célebre monumento a él erigido junto a la iglesia de Santo Tomás de Leipzig, obra del escultor Carl Seffner terminada en 1908.

Cuando Johann Sebastian envió en julio de 1733 las señaladas secciones del «Kyrie» y «Gloria» al entonces recién nombrado elector de Sajonia, Federico Augusto II (Augusto III de Polonia), pretendía con ello establecer una fluida relación con la corte católica de Dresde y, de paso, solicitar, por más que fuera honorífico, el título de *Kapellmeister*. Eso no significaba el acercamiento del maestro a una confesión distinta de la suya, sino la asunción de algo primordial: que la música y la espiritualidad no tienen por qué sujetarse a unos esquemas determinados, ya que los trascienden.

La misa protestante, que partía del modelo propuesto por Lutero en 1526, esto es, la llamada *Misa alemana* o *Deutsche Messe*, estaba tan solo formada en su origen por el «Kyrie» y el «Gloria» (*Missa brevis*), modelo que siguieron los compositores anteriores a Bach y que incluso abrazaron algunos de sus coetáneos. Pero el *Kantor* de Santo Tomás agregó en esta ocasión las secciones propias de la liturgia romana, a saber: «Credo», «Sanctus» y «Agnus Dei». ¿Dónde está la explicación de ello?

John Butt (*Mass in B Minor*, Cambridge University Press, 1991, p. 22) hace hincapié en la influencia que pudo ejercer sobre él su buen amigo Jan Dismas Zelenka, un compositor sin duda sobresaliente que había escrito misas «católicas» para la señalada corte de Dresde, en la que desempeñó el cargo de vicemaestro de capilla y de director de la *musica da chiesa* a partir de 1729. No se trataba, desde luego, de una corte al uso si se tiene en cuenta que por su capilla pasaron talentos tan poco comunes como los de Pisendel, Veracini, Hasse, Quantz y Heinichen. Entre otras cosas, ello explica que en su fuero interno Bach seguramente abrazara la posibilidad de abandonar Leipzig para trasladarse a esta ciudad sajona. Al hablar de la influencia de Zelenka sobre Bach, por supuesto, no habría que entenderla desde el punto de vista musical, sino en el hecho de que este músico checo, sin pretenderlo, representaba a ojos de Bach el acercarse a un ambiente más abierto y grato que el que le ofrecía su labor, a menudo tediosa, en la iglesia de Santo Tomás. Además, había observado la

buena aceptación de las misas de Zelenka en las que se mezclaban, de manera muy personal, dos estilos: el alemán y el italiano. La aproximación bachiana a la forma católica de la misa no fue la única, porque, sin ir más lejos, el mencionado Heinichen, que era protestante y formaba parte principal de dicha corte, hizo lo propio y dio el fruto de unas notables obras.

Sin embargo, y a pesar de lo dicho hasta aquí, creer que la *Misa en si menor* significa un «acercamiento» al catolicismo dista de la realidad. Ciertamente, fueron numerosos los músicos que desde el siglo xvi sirvieron a los intereses de ideas religiosas distintas. Cabe recordar, por ejemplo, el caso de Thomas Tallis en Inglaterra. Es útil recordar también que Lutero fue un buen amigo del polifonista Ludwig Senfl, quien con probabilidad no renunció al credo católico, y que el organista Johann Staden trabajó para luteranos y católicos, del mismo modo que Claude Goudimel lo hizo para los hugonotes y el culto romano. ¿No viajaron asiduamente los músicos protestantes alemanes para cumplir su aprendizaje en la Italia de los siglos xvi y xvii? Al respecto es significativa la copia o transcripción que Bach efectuó, total o parcialmente, de páginas debidas a compositores católicos, entre ellos Palestrina, Bassani, Lotti y Caldara, cuya escritura no resulta extraña si se compara con determinados episodios de la *Misa en si menor*. También es revelador que en 1745 copiara el *Stabat Mater* de Pergolesi y lo reelaborara sobre una versión del salmo 51, *Tilge, Höchster, meine Sünden* (BWV 1083), a la que dio como título *Motetto a due voci, tre stromenti e continuo*. Es posible que esta partitura llegara a Bach, precisamente, de la mano de Zelenka.

Nada en el músico alemán es simple, nada es gratuito. El estudio de algunos de los libros que guardaba en su biblioteca permite contemplar su inquietud religiosa, pero sobre todo espiritual. Junto a autores, por referirlos de algún modo, «doctrinarios» –el propio Lutero, Calovius y Olearius–, aparecen en sus anaqueles otros maestros pertenecientes a la mística. Tampoco faltan, como es razonable, los títulos enraizados en el pietismo impulsado por Jacob Spener, el autor de *Pia desideria* (1675). El pensamiento de este teólogo estaba inspirado en un rico sustrato en el que se mezclaban la mística medieval renana –el maestro Eckhart y su discípulo Johannes Tauler principalmente–, la palabra de Kempis, la *devotio moderna* y la iluminación del «secreto» Jacob Böhme, en el que con tanta naturalidad y frecuencia se funden la religión y la filosofía. A ello habría que añadir las huellas

dejadas por católicos como el ignaciano Achille Gagliardi, próximo al quietismo, y ciertas tradiciones contemplativas de la primitiva Iglesia oriental que fueron revisadas durante el siglo xvii europeo, sobre todo en Alemania.

Es lógico que Bach participara, por así decir, de la amplitud de miras ofrecida por los credos pietistas. Ello no significa que fuera un pietista en sentido lato, sino un hombre alejado de los dogmas y ajeno a toda visión sesgada. No es ocioso recordar que este movimiento dejó su impronta en ilustres como Klopstock y Goethe, y lo propio puede decirse de Kant y Schiller. Por otra parte, ciertos pasajes de luminosa espiritualidad que son comunes en Novalis y Hölderlin no tendrían razón de ser sin la herencia de Spener. Parece lógico pensar que tanta reunión de saberes y formas de conocimiento supuso una fuente importante para la construcción intelectual y espiritual bachiana.

Retrocedamos un poco y reparemos en que Lutero, cansado y decepcionado ante la deriva que tomaban algunos aspectos de la Reforma, revisó al final de sus días las propuestas que antaño había enunciado con encendido lenguaje. Esto lo llevó a cuestionar algunos puntos de su doctrina, cosa que influyó en una observación más serena y no por ello menos crítica de su pensamiento. Esta reflexión, convertida en camino, fue lo que recibió el autor de la *Misa en si menor*.

La lectura atenta de las obras teológicas protestantes publicadas en el siglo xvii no hace más que confirmar un paso, un cambio que se plasma en la concepción más personal e íntima de la trascendencia. ¿No podemos admitir que esta misma evolución se opera entre la música de un maestro como Schütz y la de Bach?

Este mundo es el que se materializa en esta misa, una obra que no fue creada de manera unitaria, me refiero a que sus secciones, como se ha indicado, pertenecen a tiempos distintos. Y, sin embargo, su sobria unidad y coherencia son proverbiales, cosa que a buen seguro obedece a la latencia espiritual e intelectual que se mantuvo en Bach durante toda su existencia.

Es verdad que esta *missa tota*, llamada así por presentar el conjunto de secciones, tiene una genealogía poco lineal. Debemos tener en cuenta que su forma definitiva no la alcanzó hasta entrado el año 1748, o tal vez en el siguiente, poco antes de morir su autor. Así, el «Sanctus» fue escrito en 1724, mientras que el «Credo» (*Symbolum Niceum*) data de ese último periodo acontecido entre 1748 y 1749. Ya vimos que el «Kyrie» y el «Gloria»

surgieron en 1733, y que el origen de las demás partes radica tanto en creaciones anteriores como posteriores a esta última fecha, partituras que fueron retocadas y ordenadas a lo largo del periodo de gestación del «Credo». Como ejemplo cabe recordar que el «Osanna» procede del coro de apertura de la cantata *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* (BWV 215) [1734], mientras que la íntima y elevada aria del «Agnus Dei» ya había sido utilizada en la cantata *Lobet Gott in seinen Reichen* (BWV 11) [1735] –es decir, el *Oratorio de la Ascensión*–. Un caso similar afecta al conclusivo «Dona nobis pacem», que forma parte de la Cantata *Wir danken dir, Gott, wir danken dir* (BWV 29) [1731]. Esta traslación de materiales, tan común en el proceso compositivo de entonces, afecta asimismo a otros momentos de la *Misa en si menor*; uno de ellos, el «Crucifixus», que encuentra su raíz en el lamento fúnebre de la conmovedora cantata *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (BWV 12) [1714] que Franz Liszt transcribió dolorosamente tras la muerte de su hija. Si he indicado los años entre corchetes lo he hecho con la intención de mostrar las muy dispares fechas que se reúnen en esta soberbia y profunda página.

Es posible que la música de Bach suscite una añoranza del Paraíso o que formule un mundo más grande «del que puede medirse en cada época», según dejó escrito hace más de dos décadas el filósofo Hans Blumenberg en un libro como *Matthäuspasion*. Lo cierto es que en ella se originan imágenes sonoras donde conviven el desasimiento y la posesión, la nada y el mundo, la serenidad y la *terribilità*. Esta coexistencia de los opuestos es la semilla del pensamiento trágico que en tiempos de Bach se impuso de modo definitivo en Occidente: entender la condición humana como melancólica finitud, reducirlo todo a temporalidad, creer que la nada existe porque el hombre existe. Esto queda enunciado, y en ocasiones resuelto, en muchos momentos de la *Misa en si menor*, que Bach jamás escuchó.

De cápsulas, MUROS y fronteras

Hubo un tiempo en que me pareció vivir dentro de una cápsula. En aquel espacio estrecho apenas se podía respirar. Las posibilidades de moverse eran muy limitadas. Se veía muy poco y siempre lo mismo. Yo podía soportar aquella situación debido a mi corta edad. El mundo entero terminaba en las paredes de aquel espacio reducido. No era un mundo especialmente interesante, pero ¿qué significa interesante cuando no podemos elegir ni comparar?

Yo nací en España durante una dictadura. En tales casos, a uno le prescriben desde la niñez el argumento de su vida. Esto te está permitido, esto no. En esto debes creer, en esto no. La sombra del castigo acompañaba nuestros actos, determinaba nuestras convicciones. Vivíamos con miedo, resignados y apáticos. Y, sí, quedaba la opción de rebelarse; pero sabíamos en todo momento que se podía pagar un precio alto por ello.

Este periodo oscuro de la historia de mi país se acabó cuando yo tenía 16 años. Para entonces la cápsula presentaba por fortuna numerosas grietas. Por la más ancha de todas se veía un trozo de Francia. Este país vecino queda a veinte kilómetros de mi ciudad natal. En menos de media hora, si no nos echaban para atrás en los severos controles de la frontera, podíamos entrar en Europa, pues Europa empezaba entonces para los españoles al otro lado de los Pirineos, en Francia. No hablo de la Europa geográfica, sino de la Europa de la democracia, del bienestar, de las ideas modernas, de la innovación y de tantas cosas interesantes, sobre todo para los ciudadanos que habíamos vivido hasta entonces encerrados en una cápsula.

Veinte kilómetros y una frontera nos separaban de un mundo deseable, mucho más atractivo que el nuestro, más rico en

ideas, formas, posibilidades. Recuerdo que los fines de semana la gente iba en masa a las ciudades del sur de Francia a ver las películas prohibidas en España. Se podía asimismo comprar allí libros y revistas prohibidos. Abundaban las tiendas de productos eróticos. Los franceses que nos veían llegar debían de considerarnos un pueblo infantilizado. No se equivocaban. Éramos un pueblo infantilizado, desinformado, retrasado. En cambio, se equivocaban si por un momento llegaron a pensar que aquella situación nuestra sería para siempre o que no queríamos cambiar, modernizarnos, parecernos a las demás naciones de Europa, incluso superarlas en algunos aspectos.

Con frecuencia la memoria de los hombres es corta. Estos últimos años en que diversas crisis, no solo la de índole económica, se han instalado en España, algunos periodistas, escritores e intelectuales, indignados con la situación del país, afirman que todo sigue como siempre, que los dueños del poder crearon a finales de los setenta un sistema democrático, o de apariencia democrática, con la idea de que en España nada cambiase. Discrepo. Quienes vivieron de cerca la dictadura, quienes estuvieron apretujados dentro de la cápsula, no pueden afirmar sin ignorancia o sin cinismo tal cosa.

Mi recuerdo de aquel periodo intenso de la historia de España llamado *transición* es en líneas generales positivo. No fue un periodo tan armónico como afirman algunos. ¿Hay algo perfecto, idílico, que guste a todos por igual en la historia colectiva de los seres humanos? Si se piensa en el pasado tantas veces sangriento de España, juzgo un hecho memorable el que políticos de distintas ideologías se sentaran a una mesa y fueran capaces de renunciar cada uno a una parte de sus convicciones e intereses, y establecer unas reglas comunes de juego democrático.

Había en la población un deseo general por salir del retraso de tantas décadas, incluso de siglos. Los escaparates de las librerías se llenaron de repente de títulos hasta entonces prohibidos o censurados. Se hablaba a todas horas de tolerancia, de respeto a las minorías, de libertad de expresión. Aprendimos a debatir, a expresarnos sin temor a las represalias. Ya no había que viajar a Francia para saber lo que pasaba en el mundo, para tener una imagen real de nosotros mismos o para ver cuerpos desnudos en una pantalla. Quizá no éramos felices, pero teníamos entusiasmo. Queríamos aprender y mejorar y ser más cultos y formar parte de la Europa de los derechos y libertades democráticos.

No faltaban personas que postularan una utopía, lo cual, a primera vista, está bien. Está bien que la gente tenga sueños, ideales, proyectos. Lo malo es que a continuación equiparen la utopía, la suya en concreto, con la justicia absoluta. Y la conviertan en la única opción admisible para todos. Y pretendan que todos la acepten tal como ellos la formulan y que ningún ciudadano esté exento de cumplir en ella el papel que se le asigne.

Cuando yo era joven, un escritor francés de madre española, nacido en África, que había conocido la pobreza y había visto de cerca la opresión y el sufrimiento me libró con sus reflexiones escritas de caer por el precipicio del totalitarismo. Me refiero a Albert Camus. No es casual que fuera un hombre que se crió en la cercanía de distintas culturas. Esta circunstancia lo dispensó de tener que defender ninguna clase de pureza. Debo a la iniciativa de una excelente editorial (Alianza), que puso obras fundamentales del pensamiento y la literatura en manos de la gente común, a precios económicos, la lectura a edad temprana de *El hombre rebelde*.

El hombre rebelde, según Camus, es aquel que dice «no», pero de tal manera que su negación lleva implícito un sí, o sea, una voluntad consciente de dirigir los actos del hombre hacia una aportación positiva, constructiva, benéfica. Esta idea cambió mi vida por completo. Desde entonces tengo una base moral que no está determinada por el egoísmo ni por el gusto de destruir. Sé que, actúe como actúe, al final debo hacer algo para mejorar la vida de los que están a mi lado y que dicha mejora es una recompensa suficiente. He aprendido así a juzgar las ideas por sus consecuencias y que, por tanto, ningún proyecto, ninguna utopía, ningún plan, es moralmente aceptable si causa sufrimiento a los demás. No necesito el premio de un cielo después de la vida. No deseo hacer daño a nadie imponiéndole mi idea de un futuro feliz.

Han tenido mala suerte conmigo los muros y las fronteras. Me pregunto, sin poder evitar una sonrisa, si emanará de mí una sustancia corrosiva, seguramente invisible, que derriba los muros y hace más transitables las fronteras.

Viví de cerca, como ya les he contado, la apertura de mi país a Europa. A mediados de los años ochenta me establecí en la República Federal de Alemania. Una bella historia, una mujer aún más bella y allí sigo. No mucho tiempo después de mi llegada, cayó el muro de Berlín, desapareció el telón de acero. No pretendo afirmar que gracias a mi presencia se produjo la reunificación alemana. Es tan solo el presentimiento de que les doy mala suerte a las fronteras y los muros.

Recuerdo mis primeros viajes en coche de Alemania a España y vuelta durante los años ochenta, antes de que España se hubiese incorporado a la Comunidad Económica Europea. Me paraban al llegar a Bélgica, me paraban al llegar a Francia, me paraban al llegar a España y, de regreso, me paraban en los mismos sitios y también al entrar en Alemania. Los policías me hacían preguntas. Registraban minuciosamente mi coche y mi equipaje. Alguna vez tuve que acompañar a los agentes a una garita. Especialmente los policías franceses tenían dificultades para deletrear al teléfono mi apellido. Tras una retención de quince o veinte minutos, me permitían continuar el viaje. Hasta el último momento persistía la suspicacia en sus miradas y una especie de reproche por no tener yo unos apellidos más fáciles de pronunciar.

A mí me resultaban desagradables aquellos controles cada vez que llegaba a un paso fronterizo. Debo añadir que mi capacidad para crear peligro era más bien baja. Ya había entrado yo en la fase en que, cuando iba por un camino y veía un caracol en el suelo, daba un rodeo para no pisarlo. Esto, claro, yo no se lo podía explicar a los policías de los diferentes controles fronterizos. Hoy me pongo en su lugar y los entiendo. He visto fotos con mi aspecto de aquella época: el pelo largo, la barba espesa... Yo también habría tomado precauciones delante de mí. Sea como fuere, de aquellos controles que me causaban no pocas molestias, que me obligaban a dar explicaciones sobre mis propósitos y mi vida privada y me robaban tiempo, nos libró afortunadamente el Acuerdo de Schengen, una de las razones por las que uno se siente acogido y como en casa en no pocas partes de Europa.

No pretendo afirmar que podríamos vivir sin fronteras, sin policía, sin una razonable separación de unos y otros, a la manera como los vecinos de un edificio habitan su propia morada y disponen para su cobijo de una esfera de intimidad. Pero a mí me gusta que me visiten y que me abran la puerta de viviendas ajenas. Esto es exactamente lo contrario de lo que postula el nacionalismo. ¿Su objetivo? Cerrar puertas, crear fronteras, levantar muros y reservar los derechos y privilegios al grupo selecto, a los elegidos. Yo vengo de una región española, el País Vasco, donde abundan los adeptos del nacionalismo, algunos de ellos capaces durante décadas de asesinar y de cometer toda clase de atrocidades por cumplir el sueño de una frontera propia y quedarse a solas dentro de su pequeña cápsula provincial.

Con dicha intención convierten el propio idioma en una seña identitaria, en una especie de carné de identidad que sirve

para separar a los ciudadanos en dos grupos: nosotros y ellos. Nosotros, los buenos; ellos, los enemigos, puesto que el nacionalismo, al contrario de la democracia, no puede ni quiere existir sin el concepto del enemigo. No es un milagro que donde imperan las ideas nacionalistas haya siempre conflictos.

Especialmente perversa se me figura a mí la transformación del idioma de un lugar en una especie de certificado de pureza. El idioma, entonces, deja de ser un instrumento de comunicación y de creación cultural que vincula a unos ciudadanos con otros. Antes al contrario, el nacionalismo utiliza el idioma como criterio de exclusión y discriminación, por tanto, como una frontera, como un muro. Seguramente lo peor que le puede pasar a un idioma es que le salgan propietarios que hagan de él un club privado, al que solo pueden acceder los socios.

Es una pena que la vida de un hombre no alcance para aprender tantos idiomas como uno quisiera. El aprendizaje de un idioma supone el ingreso en una nueva dimensión. Adoptamos una mirada nueva que nos agranda el paisaje cultural. Otra vez un muro que nos separaba de muchos hombres se cae. Otra vez hemos atravesado una frontera que nos amplía el paisaje.

Pero ya sé que las posibilidades de un individuo, por mucho que se esfuerce, son limitadas. Necesitamos entonces que otros nos ayuden a atravesar las líneas que limitan nuestro mundo mental y nos faciliten el conocimiento y el disfrute de tantas obras que de otro modo nunca conoceríamos. En ello consiste la tarea del traductor. Desde fuera, por así decir, los traductores nos abren una puerta, permitiéndonos echar un vistazo al exterior.

Recuerdo que hace muchos años sostuve una discusión literaria con un amigo, como yo, aficionado a los libros y a la escritura. La discusión trataba de una novela de Fiódor Dostoievski. Los dos estábamos fascinados con el libro, pero por motivos distintos. Nuestras interpretaciones diferían y con cierta impaciencia intentábamos rebatir los respectivos argumentos. Mi amigo se consideraba influido por el estilo de Dostoievski. Decía haber aprendido mucho leyendo la obra. La discusión terminó en risas cuando nos dimos cuenta de un detalle. Ninguno de los dos entendía la lengua rusa.

Por Rafael Argullol

Tres BREVES RELATOS sobre la estupidez contemporánea

A Juan Malpartida

ARISTÓTELES EL DESCUIDADO

Zoraida había conservado el brillo en los ojos pese al transcurso de los años. Era lo más destacado de su cara junto a la nariz aguilena, un poco cleopatrina si juzgamos por algunos retratos más o menos fiables de la reina de Egipto. Había heredado la nariz de su padre, un rico comerciante con aficiones esotéricas, quien le había dado este nombre, Zoraida, en honor de una alquimista árabe y quizá intuyendo las futuras inclinaciones de su hija.

Conocí a Zoraida en tiempos juveniles, cuando era una hechicera en formación y sobresalía por su simpatía, sus rarezas y sus magníficos ojos azules. En una ocasión me hizo muchas preguntas sobre el día y hora de mi nacimiento para confeccionar un horóscopo bien detallado. Nunca pasé a recogerlo, falto de curiosidad astrológica, y Zoraida se esfumó de mi camino hasta el encuentro de hoy. Eso no quiere decir que desconociera su reputación, pues hasta los periódicos informaban de que Zoraida había adquirido tal grado de excelencia en la adivinación que se había erigido en la hechicera favorita de las clases pudientes. Sus servicios estaban solicitadísimos.

Hoy, al encontrarnos en la calle, lo primero que he hecho ha sido felicitarla, y luego la he invitado a un café. Ella, que parecía tan contenta como yo por nuestro encuentro, me ha regañado inmediatamente por lo del horóscopo. Reposaba entre los papeles de Zoraida desde hacía dos décadas, nada menos. Al reñirme su tono era el mismo de antes: el de la niña mimada que arrastra desdeñosamente las sílabas bien por pereza, bien por ánimo de

seducción o, con mayor probabilidad, por una mezcla de ambas cosas. Cuando ha finalizado el cariñoso reproche, Zoraida ha pasado sin transición a lo importante:

–Chico, Aristóteles y Ptolomeo hubieran podido ser menos descuidados.

Naturalmente en un principio no he entendido nada. Pero Zoraida ha hecho caso omiso de mi cara de piedra y ha continuado con las razones de su desengaño. Por lo que he podido apreciar el núcleo de la cuestión estribaba en la torpeza de los dos pensadores al traducir e interpretar los antiguos textos babilónicos. Al equivocar una estrella por aquí y al fallar en un cálculo por allá resultaba que primero Aristóteles y después, al seguirlo, Ptolomeo habían inducido a toda la civilización occidental a errores de bulto que distorsionaban cualquier investigación. Estábamos a ciegas, por así decirlo, a causa de aquellos personajes, poco duchos en la traducción y mal preparados para interpretar las trayectorias astrales.

–Ya podrás imaginar el disgusto que me llevé –ha exclamado Zoraida con su voz de seductora perezosa y como si Aristóteles hubiera sido un amante que había fallado en el momento decisivo.

Tras este descalabro la pobre Zoraida tuvo que emplearse a fondo, pues adivinó que la suerte de la civilización occidental recaía sobre sus espaldas. Dejó de lado las mixtificaciones aristotélicas y ptolomeicas y se dispuso ella misma a empezar de nuevo. Estudió las lenguas mesopotámicas para traducir los textos antiguos sin lamentables intermediarios y aprendió a descifrar los jeroglíficos egipcios. Poco a poco, sin caer nunca en el desaliento, Zoraida fue recomponiendo lo que los otros habían descompuesto por miopía o precipitación. Gracias a sus esfuerzos los astros volvieron a hablar según les correspondía; es decir, sin los tartamudeos que les asignaba el poco cuidadoso Aristóteles.

–Fue duro pero tuvo su recompensa –afirmó triunfalmente Zoraida.

Tranquilizado por la idea de que el universo ya estaba otra vez en su sitio, pregunté tímidamente por las conclusiones de mi horóscopo.

–Chico, menos mal que no viniste a recogerlo. Los augurios no podían ser peores. En mi vida he visto un horóscopo más negro que el tuyo.

Aunque no creo para nada en la astrología me he quedado blanco como la cera. Entonces Zoraida, a punto de zamparse el bombón que acompañaba al café, ha soltado una sonora carcajada.

–No te preocupes, hombre. Los cálculos estaban equivocados. ¿No ves que entonces todavía hacía caso a Aristóteles?

EL PROFESOR DE ARTE

Roca, el eminente crítico y profesor de Arte Contemporáneo, estaba a punto de pronunciar la frase que más había pronunciado en las últimas décadas. Miró hacia el público que llenaba el auditorio y sin dirigirse a nadie en concreto tomó aire para, a continuación, muy lentamente, casi con deleite, desgranar las sílabas.

–El u ri na rio de Du champ.

Siempre quedaba aliviado tras soltar estas ocho sílabas. Se sentía espiritualmente satisfecho y con esa tranquilidad que proporciona el deber cumplido. En realidad el profesor Roca tenía una relación tan estrecha con el urinario de Duchamp que apenas transcurría un día de su vida sin que se refiriera al célebre mingitorio. Si se le preguntaba por la principal obra de arte del siglo xx respondía indefectiblemente: «El urinario de Duchamp». Pero no se acababa aquí su admiración. En la mente del profesor Roca el urinario duchampesco era, se mirara como se mirara, la cima del arte, la expresión definitiva y revolucionaria de lo artístico. La vanguardia, no había duda, conducía al urinario. Sin embargo, cuando se contemplaba sin prejuicios la historia del arte se comprobaba que todos los caminos convergían en el urinario de Duchamp. Entre la Capilla Sixtina y el urinario solo había un pequeño trecho, y no mucho mayor era el recorrido que debía realizar la imaginación para trasladarse desde las oscuras cavernas del Lascaux o Altamira hasta la resplandeciente cerámica del mingitorio.

Esa seguridad en el destino del arte había encumbrado al profesor Roca, considerado uno de los mayores expertos en la creación contemporánea. De hecho, había sido requerido desde muchas universidades para que disertara sobre su tema favorito. Estaba orgulloso de ser la máxima autoridad en la obra maestra de Duchamp y poco le importaba que sus alumnos le apodaran «Profesor Urinario», como se encargó de confesarle un descerebrado que un día se dirigió a él con este apelativo tal si fuera lo más natural del mundo. A Roca no le afectaban estas menudencias, ocupado como estaba en sus múltiples ponencias y publicaciones alrededor de la dinámica excrecional del arte.

La existencia del profesor Roca transcurría sin sobresaltos, afianzado como estaba su prestigio en una época que idolatraba,

como a un tótem, a su querido urinario. No obstante, una noche tuvo dos sueños consecutivos que le turbaron. En el primer sueño se le apareció Marcel Duchamp en persona, un Duchamp ya entrado en años, delgado y con una pipa en la boca. Sobre el pecho, como si fuera un escapulario, llevaba colgado un pequeño tablero de ajedrez. Lo miró con ojos escrutadores. Luego le riñó con severidad:

–¿Aún no te has dado cuenta, imbécil?

Tras decir esto Duchamp desapareció. Roca se despertó sobresaltado. Creía que ya permanecería desvelado, pero pronto se durmió y sufrió el asalto de un segundo sueño. En él el urinario se ensanchaba y se ensanchaba hasta convertirse en una enorme bañera, casi una piscina. El profesor Roca estaba a punto de precipitarse en ella. Cuando al fin caía, abrió los ojos aterrorizado y empapado en sudor.

Durante una temporada estuvo muy preocupado con estos dos sueños. ¿Y si eran una premonición? Sin embargo, sus convicciones eran tan arraigadas que logró dar la vuelta a los presentimientos y consideró los sueños como la confirmación de que el destino del arte y el suyo propio quedaban sellados en el seno acogedor del urinario. Reanudó sus intervenciones y perfeccionó el canto de las sílabas que tanto gustaban al público.

–El u ri na rio de Du champ.

Esporádicamente no podía evitar que una voz retumbara en su interior.

–¿Aún no te has dado cuenta, imbécil?

EL HOMBRE MÁS FELIZ

¡Hipopótamo! Claro, es él. No recuerdo su nombre auténtico pero por fin me he acordado de su apodo. Lo llamábamos Hipopótamo y a veces, para acortar, Hipo. Supongo que porque era torpe y pesado y, si no estoy equivocado, también olía bastante mal. Éramos de la misma promoción en la escuela, al menos durante los últimos cursos. Ahora su silueta se recortaba con claridad en el decorado del año inmediatamente anterior a la universidad. Los profesores lo consideraban un desastre y entre nosotros, los alumnos, tenía fama de ser un tipo bonachón en el que no se podía confiar por demasiado estúpido.

Por lo que he deducido, Hipopótamo me ha reconocido enseguida, mucho antes de que yo lo hiciera; sin embargo, el concierto ya había empezado y no ha podido saludarme, como segu-

ramente era su intención. Esto no lo ha desanimado porque no ha dejado de mirarme con insistencia sin hacer demasiado caso al pianista que interpretaba el *Concierto para piano número 12* de Mozart. A decir verdad, daba la impresión de que a Hipopótamo no le importaba Mozart en absoluto, sino que toda su atención se concentraba en mi persona: quería comunicarme algo con la máxima urgencia.

Como estaba sentado a unos metros de distancia, en la fila de delante, Hipopótamo tenía que girarse de manera bastante ostentosa, algo que incomodaba probablemente a varios espectadores, además de a mí. A medida que el concierto avanzaba mi observador disimulaba menos su impaciencia. Sus ojitos brillaban en la penumbra y la sonrisa de complicidad, oscilante al principio, se había vuelto permanente: no había duda de que desde su punto de vista había entre nosotros una fervorosa intimidad. Por mi parte, trataba de adivinar por qué éramos tan íntimos mientras disimulaba con los ojos dirigidos hacia el pianista.

En el transcurso del primer movimiento nada pude averiguar. Durante el *andante* mi memoria se abalanzó sobre el mayor número de cabezotas posible con la esperanza de recuperar la de aquel insolente que me espiaba descaradamente. No obstante, fue en el *allegretto* cuando el truco acabó funcionando. La revelación no fue repentina sino más bien el fruto de ir escarbando lentamente. Tras cada cabezota surgía una nueva cabezota, como en las *matrioshkas* rusas. Antes de llegar a Hipopótamo tuve que recordar a bastantes otros imbéciles. Pero al fin apareció él, allí, en el último curso del colegio, tantos años atrás. Aquel que me miraba con avidez era el increíblemente torpe Hipopótamo, pero no como entonces, un zarrapastroso, sino elegantemente vestido con una americana de lino blanca.

Al acabar el concierto Hipopótamo aplaudió junto a los demás espectadores, si bien no vuelto hacia el escenario sino hacia mí. Los aplausos consiguieron del intérprete un par de besos, lo cual no hizo sino aumentar la impaciencia de mi antiguo condiscípulo, que parecía dispuesto a saltar hacia mi asiento aplastando a varias señoras que se interponían entre nosotros.

Finalmente se acabaron los aplausos e Hipopótamo pudo avanzar pesadamente hacia mí. Era enorme y su oronda cabeza, sostenida en un cuello corto y grueso, era una calabaza a punto de estallar. Con las prisas atropelló a un anciano que caminaba con pasos vacilantes y se plantó ante mí.

-¿Sabes? Me ha ido muy bien en la vida.

Me quedé tan admirado que no supe qué preguntarle para justificar una afirmación tan contundente. Hipopótamo no necesitaba preguntas para justificarse. Estaba seguro de lo que decía.

-Soy senador.

Pude recordarle que también Calígula había nombrado senador a un caballo, pero en lugar de esto lo felicité.

Me guiñó el ojo:

-No era ninguna lumbrera, pero fíjate.

Mi fijé, como me pedía. Me fijé en aquel rostro satisfecho y procuré que la expresión de Hipopótamo se me quedara grabada para siempre. Continuaba siendo un imbécil, cierto, pero nunca había encontrado un hombre que pareciera tan feliz con su destino y, posiblemente, nunca lo encontraría en el futuro. Enhora-buena, Hipopótamo.

Por Alfonso Armada

Vasco Núñez de Balboa, el VIAJE FÁUSTICO. El discurso de Ponquiaco

El laberinto de la memoria. Empezaré por el principio, que es una forma tan arbitraria como otra cualquiera de empezar. Uno de mis más tempranos recuerdos tiene que ver con Núñez de Balboa porque en el número 55 de esa calle del barrio vigués de Coia, Galicia, en el noroeste de España, mi abuelo paterno, Benigno, construyó una hermosa casa de piedra gracias a lo que ganó con la lotería, y allí pasé los años más felices de mi infancia. Lo que no sospechaba entonces, y no me llevó a indagar hasta ayer mismo, es que Vasco Núñez de Balboa tuviera tantos lazos familiares con Galicia, y que la peripecia de ser el primer europeo en ver el que más tarde sería bautizado como océano Pacífico estuviera tejida de tan asombrosas historias y, para el propio Vasco Núñez, terminara tan mal. La memoria es un extraño laberinto que nunca terminamos de recorrer en su integridad, porque además muta en nuestro cerebro a medida que pasa el tiempo. Pero Núñez de Balboa, 55 estará siempre instalado en ella como un hito que el viaje a Panamá resucitó, como si de esa forma cerrara un insólito círculo, una deuda que ni siquiera sabía que tenía conmigo mismo.

Vasco Núñez de Balboa, el conquistador. Gracias a la encomienda que me llevó a Panamá y al consejo de un historiador enamorado de América, Manuel Lucena Giraldo, conseguí a través de Iberlibro, en una librería de Buenos Aires, la portentosa biografía de Núñez de Balboa (*Balboa of Darién. Discover of the Pacific*) de la historiadora estadounidense Kathleen Romoli, que con la impecable traducción de Felipe Ximénez de Sandoval la editorial Espasa-Calpe publicó en 1955. En unas «Palabras previas», dice la Romoli que, ya ha entrado por derecho propio en el

panteón de mis devociones y admiraciones, «sería difícil encontrar un grupo de hombres más pendencieros y envidiosos que los conquistadores». El 5 de junio de 1500 –fecha redonda donde las haya– «un tal Rodrigo de Bastidas obtuvo licencia para ir por la mar oceana a descubrir islas o tierra firme, en las Indias o en cualquier otra parte». Ahí, de forma discreta, empieza la aventura del escudero Vasco Núñez de Balboa. Las Casas, que le conoció, dice –según anota Romoli– que era «mancebo de hasta treinta y cinco o pocos más años, bien alto y dispuesto de cuerpo, y buenos miembros y fuerzas, y gentil gesto de hombre muy entendido, y para sufrir mucho trabajo». Aunque nacido en la Extremadura de tantos conquistadores, los orígenes de su familia están en Galicia, cuya época de mayor esplendor –dejando a Balboa, su hijo más ilustre, al margen, y centrándonos no obstante en su linaje– corre entre 1290 y 1414 con un primer maestre de la Orden Militar de Alcántara, un adelantado y merino mayor de Galicia, otro que gobernó Galicia, un gran prior de la Orden Hospitalaria de San Juan de Jerusalén y ministro de Alfonso XI, un general de los franciscanos y doctor por la Universidad de París y hasta un obispo de Palencia, erudito y batallador. Pero volvamos sin más dilación a nuestro hombre: «El punto débil de su carácter –que habría de causarle infinitos disgustos y, por último, su ruina– era una amable y desdichada incapacidad para mantener vivos sus rencores». O: «Balboa adoptó una de sus características actitudes, de echar tierra sobre lo pasado». Raro defecto, tal vez poco español –nos atrevemos a aventurar– pero así lo constata Romoli, y sobre todo de cara a Nicuesa, Pedrarias y otros altos dignatarios con los que Vasco Núñez litigó, ganó y finalmente perdió. Añadamos a esta configuración espiritual de nuestro héroe que «no podía estar sentado ni siquiera mientras se le cocía el pan».

El viaje fáustico. ¿El de figuras como quien se convertiría en «descubridor» del Pacífico e hizo de su epopeya una historia digna de ser conocida no solo por el niño que pasó sus mejores años en el número 55 de una calle que llevaba su nombre sino, sobre todo, por los que viven en España, un país que parece avergonzado de una historia que en realidad apenas conoce? Una posible definición de *fáustico* sería «inusitada pasión por el conocimiento, aun a costa de perder el alma». Escribe Stefan Zweig –que paradójicamente, después de una vida pletórica y de libros que siguen siendo valiosos, acabó suicidándose– en *Momentos estelares de la humanidad. Catorce miniaturas his-*

tóricas: «No hay mayor felicidad en el destino de un hombre que la de, en mitad de la vida, en la edad adulta, en la edad creadora, haber descubierto su misión. Núñez de Balboa sabe lo que se juega. Una muerte miserable en el patíbulo o la inmortalidad». Lo que no sabe es que acabará cosechando ambas. Poco después, escribe Zweig: «Y el 1 de septiembre de 1513, para escapar de la horca o del calabozo, Núñez de Balboa, héroe y bandido, aventurero y rebelde, inicia su marcha hacia la inmortalidad». Demos un salto hasta la Hispaniola, donde el 13 de septiembre de 1510 parte de Santo Domingo la armada del bachiller Enciso, en la que se escondió de polizón en un barril de harina el futuro «descubridor» del Pacífico: «Aparte de Leoncico –de quien anota Romoli: “No era un perro bonito. Estaba hecho para el trabajo: un cachorro rechoncho, bronco, de pelo parduzco, cubierto de cicatrices de peleas. Pero se dice que tenía una inteligencia sobrehumana y podía distinguir un indio *bueno* de otro enemigo, y adaptado en consecuencia a sus métodos, solía ofrecer severos ejemplos a algún conquistador inconsciente. No hay duda de que cobraba la misma soldada que un mercenario”–, Balboa no llevaba más que la ropa puesta y su espada [...]. Muchos grandes hombres habían tenido unos humildes comienzos y otros triunfaron tardíamente, pero de fijo ninguno salió hacia la inmortalidad metido en un barril».

El istmo y Darién. Imán de metáforas. *Istmo* es una palabra que por sí sola merece un libro. A cuenta del escenario en el que se desarrollaron los hechos, no solo los de Balboa, señala Kathleen Romoli que «el propio marco era también fantástico, no tanto por su exotismo bravío –condición aplicable entonces a todo el Nuevo Mundo– como por su falta de lógica». ¿No es ese un terreno en barbecho para la explosión del realismo mágico? La conquista española y el suelo americano hicieron masa para la creatividad lingüística, que es fermento de realidad y de nuevas realidades. Añade Romoli que «el protagonista de la historia de Darién fue Vasco Núñez de Balboa, joven y gallardo espadachín que se convirtió en una de las más grandes figuras en el conjunto del descubrimiento. El territorio y el hombre están tan íntimamente unidos que no pueden contemplarse separados. Casi todo lo que sabemos de Balboa está centrado en Darién, como si toda su savia vital estuviera en conexión con esta tierra. Y, sin Balboa, tal vez Darién nunca hubiera figurado en la Historia». 1492-1513. Dos décadas prodigiosas.

Dos averiguaciones pendientes, atizadas por el formidable libro de Romoli, aunque no sé si exploradas por algún navegante de la tinta y los archivos: *El papel de las mujeres* en el descubrimiento y la conquista –dice Romoli: «Nos gustaría saber más de estas últimas [las que iban en la armada de Bastidas] y de todas las mujeres que se enrolaban para las Indias. Iban en todas las armadas, pagadas con el mismo sueldo que los marineros; doce maravedíes diarios [...]. Todo lo que se sabe con certeza de las que fueron con Bastidas es que algunas de ellas regresaron sanas y salvas, lo cual, considerando todo lo ocurrido a la armada, habla muy alto de la resistencia del llamado sexo débil»– y *el papel de las emociones* –otra vez Romoli: «El estado emocional en que se encontraban al contemplar el mundo familiar perdiéndose tras ellos solo podemos imaginarlo, pues es un punto omitido en los relatos contemporáneos. Pero es seguro que nadie permanecería enteramente impassible mientras las carabelas, empavesadas con banderas y gallardetes ondeando al viento, abandonaban el puerto enfilando la proa para saludar al mar libre»–.

De Las Casas a Rafael Sánchez Ferlosio. Culpas, méritos y simplificaciones. Evoca Stefan Zweig en «Huida hacia la inmortalidad. El descubrimiento del Océano Pacífico» que, en vísperas de su gran hazaña, «una repugnante carnicería envilece la última noche». En lugar de alegrarse con una nueva y fácil victoria sobre los indios, «como todos los conquistadores españoles, la deshonra por la miserable crueldad con que hace que cierta cantidad de prisioneros, atados e indefensos –sucedáneo de las corridas de toros y de los juegos de gladiadores–, sean despedazados, desmembrados y devorados por la jauría de sabuesos hambrientos». Pero observa el popular ensayista, biógrafo y novelista nacido en Viena y muerto en la brasileña Petrópolis:

Mezcla única e inexplicable, la que se da en el carácter y en la forma de actuar de los conquistadores españoles. Piadosos y creyentes, como por entonces solo lo eran los cristianos, invocan a Dios de todo corazón y al mismo tiempo cometen en su nombre las atrocidades más vergonzosas de la Historia. Capaces de los más magníficos y heroicos méritos del valor, del sacrificio, y con una gran resistencia frente a las privaciones, se enfrentan y engañan unos a otros del modo más escandaloso. Y en mitad de sus bajezas, aún hacen gala de un marcado sentimiento del honor y de un sentido prodigioso y verdaderamente admirable de la magnitud histórica de su misión. [...] Sabe que ese 25 de septiembre será un

día histórico. Con una asombrosa carga emocional típicamente española, este aventurero endurecido y sin escrúpulos manifiesta hasta qué punto comprende que el sentido de su misión está por encima de la época. [...] Balboa ordena a sus hombres que se detengan. Nadie debe seguirle, pues esa misma vista del océano desconocido no quiere compartirla con ninguno. Quiere ser el único por toda la eternidad, el primer español, el primer europeo, el primer cristiano que, después de haber atravesado ese otro océano enorme de nuestro universo, el Atlántico, haya divisado por fin este, aún desconocido, el Pacífico.

La teatralidad, el sentido del espectáculo, la crueldad y la grandeza están en el alma de Vasco Núñez de Balboa, como también estarán muy presente en el imaginario y en la proyección histórica de otros que dejaron más honda huella, y no siempre por las mejores razones.

El anhelo febril de Bartolomé de las Casas, en palabras de Kathleen Romoli, «fue conseguir la liberación y el bienestar de los indios. Rechazando con energía la tesis de que los aborígenes americanos pertenecían a una raza inferior predestinada a la esclavitud –a diferencia de los musulmanes y los negros, cuya servidumbre aprobaba e incluso promovía–, negó el derecho de España a dominar el Nuevo Mundo y denunció furiosamente la crueldad y codicia de los conquistadores».

Bajo el epígrafe «Discrepancia ante el V Centenario» (*El País*, 3 de julio de 1988), escribió Rafael Sánchez Ferlosio el artículo titulado «Esas Yndias equivocadas y malditas», que luego sería libro de igual título, y que conviene leer y releer con la máxima atención porque Ferlosio se empeñó durante años en pensar por sí mismo y en que cada uno piense por sí mismo, aunque parezca cada vez más arduo. Dice el autor de *Industrias y andanzas de Alfanhuí*:

No cabe duda de que, acostumbrados como estamos a unas instituciones de justicia que, contra la clamorosa evidencia estadística del condicionamiento sociológico de las conductas delictivas, inculpan y condenan como si el libre albedrío no fuese uno de los recursos más escasos entre los humanos; acostumbrados, digo, a este infantil reparto de papeles, bueno y malo, comprendo que a muchos pueda resultar tan arduo como turbador cualquier punto de vista que disminuya en algún grado la responsabilidad de los autores de tan tremendos e incontables crímenes como los que constituyen la trama dominante en la conquista y colonización de

América, pero en esto consiste justamente el mayor espanto de la historia universal.

Sigue Ferlosio:

Para lo que trato de decir puede resultar ilustrativa la anécdota de aquel que le reprobaba a otro la ferocidad de su anticlericalismo, diciéndole: «Pero, ¡hombre!, ¿cómo puedes envenenarte hasta tal punto la sangre con los pobres curas? Tendrán todos las puñeterías y mezquindades que tú quieras, las deformaciones de su ya de por sí deforme profesión, pero es injusto y cruel condenarlos como monstruos de maldad, porque ellos no son al fin más que unos infelices mandatarios; el único que es verdaderamente malo es Dios». El mismo cuento puede aplicárseles a los que frente a la famosa «historia escrita desde el punto de vista de los vencedores» pretenden oponer una «historia escrita desde el punto de vista de los vencidos».

Y termina Ferlosio: «Esta segunda sería, en cuanto historia, tan falsa e ingenua como la primera, a la que trataría de confutar, pues el nominalismo positivista igualmente implicado en las palabras *vencidos* o *vencedores*, que entendería las cosas como si los sujetos empíricos fuesen los únicos protagonistas efectivos, escamotearía la percepción teórica fundamental: que el verdaderamente malo es Dios, o, lo que viene a serlo mismo, la historia universal». Historia universal que además escribimos a brochazos y leemos como si hubiéramos aprendido el método Braille hace una semana.

El discurso de Ponquiaco (o Panquiaco). Tratando de seguir paso a paso la peripecia de Vasco Núñez en Darién, damos, de nuevo gracias a Romoli, con el cacique de Comogra, al norte de Careta, llamado Comogre, pero sobre todo nos deslumbran la astucia y la sabiduría de su hijo. Anota Romoli que «cada conquistador sentía sed de tesoros, pero para los hombres de Darién lo más importante en aquellos días era la comida. “Fasta aquí –escribió Balboa al rey– avemos tenido en más las cosas de comer que el oro, porque teníamos más oro que salud, que muchas veces fue en muchas partes que holgara más de hallar una cesta de maíz que otra de oro”». Convendría traer aquí a colación desde la historia del rey Midas a la filosofía de los indios hopi, que consideran el maíz el verdadero oro de la humanidad y creen que la vida que llevamos, donde tanto predicamento tiene la codicia, desde Madrid a Miami, pasando por Malabo, Shanghái y Panamá, nos lleva sin duda a la autodestrucción.

Ahora quisiera detenerme en las páginas más valiosas y deslumbrantes que hallé leyendo este *Vasco Núñez de Balboa. Descubridor del Pacífico*, de Kathleen Romoli, las que van desde la 119 a la 125, en el capítulo IX, y que han vuelto a atizar mi vieja pasión por la historia. La descripción del territorio de Comogra con sus «verdes praderas» y «bohíos, espaciados», que «eran numerosos y bien contruidos», y sobre todo de su cacique, Comogre, con el superbohío que era su palacio, con sus almacenes, en los que había «una abundancia capaz de hacer la boca agua a los visitantes: montones –blancos, amarillos, rojos y púrpura– de maíz; raíces de yuca y de arracacha; ajís como nabos y pilas de esas pequeñas patatas de color naranja que hacen parecer insípidas a las blancas corrientes; semillas de cacahuete y cápera; ajís verdes y colorados; cocos, piñas, anones y otras frutas más raras; carne de jabalí y de venado ahumada; pescado seco; cestos de harina; manojos de hierbas. En otra estancia había ollas y jarros de cerveza de maíz y un sorprendente surtido de vino tinto y blanco». Habla luego de la fiesta que Comogre y su gente ofrecieron a Balboa y los suyos:

Por desgracia, nadie describió con detalle aquella fiesta singular; pero, por lo que se puede espigar aquí y allí en epístolas y crónicas, es posible reconstruirla con bastante fidelidad. No hubo nada exótico en la minuta compuesta de sopa, pescado, caza, carne, legumbres, pan, fruta y vino [...]. Si acaso, podruta y vino; muchas de las recetas que han llegado harían avergonzar a un moderno anfitrión por la cantidad y diversidad de los platos: media docena de clases de pescado, cocido, asado o frito; carnes para todos los gustos... [...]. Es de desear que los españoles no olvidaran sus modales ante aquella desacostumbrada abundancia, pues los indios eran muy cuidadosos de la etiqueta. Antes de sentarse a la mesa, cada hombre se quitaba los adornos más incómodos y el anillo de la nariz. La técnica para comer sin cubierto los guisos consistía en hacer de dos dedos curvados una cuchara, tomar un trocito de la escudilla o fuente común y meterlo en la boca con un rápido movimiento de lado como si pasaran los dedos rozando los labios. Antes de tomar el segundo trozo se enjuagaban los dedos en aguamaniles individuales.

Balboa consiguió tras la cena no solo una alianza formal con el cacique, sino bautizarlo con el nombre de Carlos, oro y setenta esclavos y, «lo mejor de todo, la sensacional información de que más allá de la cadena de montañas que se veía hacia el Sur se extendía otro océano». Recuerda aquí Romoli que la noticia no era del todo nueva, ni un misterio. El mismo Colón había informado

de que se podía llegar a otro mar en solo nueve días de marcha desde la laguna Chiriquí, pero no lo hizo, y agrega: «Solo cabe suponer que la desdichada insistencia de Colón en que Honduras era la China y el istmo la península malaya, de cuyo lado más distante estaba a diez días de navegación el Ganges, quitó crédito a todas sus conclusiones geográficas». Lo que más atrajo a Balboa fue la noticia de una costa habitada «por caciques de fantástica riqueza». Quien informó de ello fue el hijo mayor de Comogre, «un joven sabio llamado Ponquiaco, que había contemplado pensativo a los huéspedes de su padre. Sus conclusiones se concretaron por una escena lamentable que no dejaba bien parados a los españoles. Se hallaban estos pesando el oro regalado por Comogre –procedimiento que debió parecer tosco a los indios, que apreciaban mucho más el labrado del metal que su peso– para establecer el quinto [del rey] y repartirse el resto, y en el curso de la operación surgieron algunas discusiones. Ponquiaco lo observó con disgusto y decidió que lo mejor sería desviar sus apetitos fuera de Comogra». He aquí sus lúcidas palabras, que nos invitan a que repensemos de qué hablamos cuando hablamos de civilizar y de civilización: «¿Qué es esto, cristianos? ¿Es posible que estiméis tanto tan poco oro? Llegáis a destruir la belleza artística de estos collares fundiéndolos en lingotes. Si vuestra sed de oro es tal que para satisfacerla molestáis a las gentes pacíficas llevándolas al infortunio y las calamidades, si os desterráis de vuestra patria para buscarlo, yo os mostraré una tierra en la que abunda y donde podréis satisfacer vuestra sed...».

La mirada del indio, nuestra mirada. ¿Qué es Panamá? ¿Qué es España? ¿En qué nos hemos convertido? Los indios observaban sin duda a los españoles, pero, como recuerda Romoli, también los españoles observaban a los indios. «Las virtudes y defectos de los españoles, sus costumbres y prejuicios, se manifestaban en cada giro de los hechos, pero no son más que una cantidad en la ecuación. Es hora de mirar a la otra: los indios. Trataremos de hacerlo a través de los ojos de los colonizadores, quienes les observaban más de lo que se puede sospechar, a juzgar por los modernos estudios antropológicos [...]». Hablando de las cuevanas, dice Romoli: «Parecen haber sido criaturas encantadoras que desplegaban inesperados aspectos de coquetería. Menudas, con grandes ojos, con largos y a menudo rizados cabellos, tenían hermosos y esbeltos cuerpos, de los que sentían un orgullo desmedido y a los que dedicaban interminables cuidados. Se bañaban

cinco o seis veces al día y empleaban horas y horas en peinarse con peines de madera de macagua [...]. Suprimían cualquier señal de vello en sus cuerpos mediante pinzas y depilatorios. Ponían un esmero especial en conservar la forma de sus admirables pechos [...]. Las mujeres jóvenes deseaban firmemente gozar de la vida y conservar sus figuras juveniles, resolviendo a menudo esta difícil combinación de deseos tomando hierbas anticoncepcionales y, si llegaba el caso, abortivas». Por no hablar de «la amabilidad y los buenos modales» («Nadie oyó jamás una palabra más alta que otra entre un marido y una mujer indígenas»), el cuidado de las huertas, el mobiliario, los utensilios de caza y de pesca, las clases sociales («Los cuevanos constituían una sociedad estrictamente clasista»), la justicia («Había pocos delitos, quizá porque el castigo era rápido y severísimo»), la religión, la farmacopea, la medicina y la cirugía, incluso la plástica. Imagino que a los panameños contemporáneos, acaso descendientes en parte de aquellos indígenas, no les descubro nada.

A diferencia de muchos otros lugares –no me avergüenza citar la Wikipedia, que cada día mejora su rigor–, «actualmente, llevan el nombre de Vasco Núñez de Balboa parques y avenidas de Panamá y existe un monumento dedicado a su hazaña de la posesión del mar del Sur que mira al océano Pacífico. En su honor se bautizó como *balboa* la moneda panameña y su rostro aparece en el anverso de algunos ejemplares. Su nombre designa uno de los principales puertos en el canal de Panamá y al distrito que abarca el archipiélago de las Perlas, lugar que llegó a “descubrir”». La máxima distinción que otorga el Gobierno panameño a figuras sobresalientes dio en llamarse la Orden de Vasco Núñez de Balboa. ¿Tal vez porque fueron menos los horrores o porque fueron más las venturas, porque respetó a los indígenas mucho más que sus coetáneos –como Nicuesa o Pedrarias–, porque entendió que merecían un trato más humano, porque eso redundaría en beneficio de la propia obra de la conquista y porque los reyes de España así lo prescribieron y raramente se cumplió? Por eso conviene subrayar algo que escribe la historiadora Romoli, y no olvidemos que es estadounidense:

Es de justicia añadir que, a pesar de la insensata crueldad de los primeros años, los indios gobernados por los españoles fueron más afortunados (o menos infortunados) que los de Norteamérica, pues no se les excluyó de la sociedad ni se les prohibió vivir en su tierra; sus almas eran objeto de viva preocupación, y sus hijos mestizos se reconocían. Los españoles explotaban abusivamente a

los indios, pero también se casaban con sus mujeres. [...] Los hombres que se enrolaban para las Indias pertenecían a todas las clases sociales [...], pero casi todos los capitanes y compañeros [...] tenían unas características fundamentalmente comunes. Eran devotos, rapaces e increíblemente valerosos; tenían un brutal orgullo y un innato sentido para la intriga burda; se ayudaban unos a otros en las más tremendas penalidades, aunque envidiaban ferozmente los éxitos. Eran producto de siglos de guerra y escasa comodidad; el sufrimiento era la medida de sus huesos, la violencia llenaba su sangre y la seguridad constituía la última de sus ambiciones. [...] Se sentían interesados, pero no desconcertados, por el extraño mundo que descubrían. Preparados para todas las maravillas, se habrían enfrentado con toda tranquilidad a los hipogrifos o a los gigantes de cabeza de perro. [...] Hombres como aquellos no eran precisamente el material requerido para fundar una colonia agraria pero sí una perfecta herramienta para conquistar un imperio.

No olvidemos que eran, mucho más que hoy, que no sabemos ni lo que fuimos, ni lo que somos, ni –lo que es peor– lo que queremos ser, hijos del Quijote. Anotemos de nuevo otras más que amables consideraciones de la gran biógrafa de Balboa: «Es un continuo motivo de asombro la extraordinaria facilidad con que los carpinteros españoles construían embarcaciones en cualquier playa tropical».

En una encuesta de última hora sobre la figura de Balboa me dirijo a dos periodistas panameños. Dice Fernando Correa Jolly: «Sobre Vasco Núñez de Balboa, coincido con la opinión de Germán Arciniegas, para quien la salida de Balboa del barril es en realidad el nacimiento simbólico del primer americano moderno». Dice Vannie Arrocha: «La gente pensante de Panamá se siente ofendida de que ambos Gobiernos –Panamá y España– celebren los 500 años del “descubrimiento del mar del Sur”, cuando el mar existía, los nativos lo conocían y el único ignorante era Núñez de Balboa. Celebren la convergencia de dos pueblos, pero no perpetúen la colonización y la ignorancia». Convendría también recordar que, desde las costas habitadas de Japón, China, Filipinas, Nueva Zelanda, Australia, y las islas de la Polinesia –por no hablar de todo el frente de América que da al Pacífico, desde Alaska hasta Chile–, había indígenas –¿he aquí una palabra para repensar?– que conocían ese mar.

La última incursión, acaso la más olvidada. Las acusaciones del alcalde mayor, el bachiller Fernández de Enciso –quien

hartó a sus vecinos, que le calificaban de déspota y avaro por las restricciones que tomó contra el oro, objeto de codicia de los colonos—, y la destitución y desaparición del gobernador de Veragua, Diego de Nicuesa, hicieron que el rey nombrara gobernador de la nueva provincia de Castilla de Oro —un nombre desmesurado, en gran medida fruto de las fantasías y sueños que Balboa prendió en la corte— a Pedro Arias de Ávila, más conocido como Pedrarias Dávila. A pesar de ser su suegro, pésimo gobernador y peor persona, Pedrarias dictaría la muerte de Vasco Núñez de Balboa. Para buscar por segunda vez la redención de sus pecados, le pide a Pedrarias permiso para explorar el mar del Sur. Para Stefan Zweig, es esta segunda expedición todavía más admirable que la primera, aunque no le proporcionará la salvación, ya que a su regreso, por orden del gobernador, será apresado por Pizarro —que sí explorará a fondo el futuro Pacífico y conquistará Birú, o Perú— y le será separada la cabeza del tronco. Escribe Zweig:

Núñez de Balboa emprende una nueva huida hacia la inmortalidad. Su segundo intento es tal vez aún más grandioso que el primero, aun cuando no le haya reservado la misma fama en la Historia, que solo enaltece a aquellos que tienen éxito. Esta vez Balboa no solo cruza el istmo con su tropa, sino que hace que miles de indígenas arrastren por encima de las montañas la madera, los tablones, las velas, el ancla y los cabrestantes necesarios para construir cuatro bergantines. Pues si allá, al otro lado, consigue tener una flota, podrá apoderarse de todas las cosas, conquistar las islas de las Perlas y el Perú, el legendario Perú. Pero esta vez el destino está en contra de este hombre audaz, que sin cesar encuentra nuevos obstáculos. Mientras avanzan por la húmeda jungla, la carcoma devora la madera. Los tablones llegan podridos y no sirven para nada. Sin dejarse desanimar, Balboa manda talar otros troncos en el golfo de Panamá y fabricar nuevos tablones. Y su energía realiza un nuevo prodigio. Parece que ya todo ha salido bien, ya se han construido los bergantines, los primeros del océano Pacífico, cuando un tornado empuja los ríos, que de pronto se agigantan, y los barcos, que ya estaban listos, son arrastrados hasta el mar, donde zozobran. Aún han de empezar una tercera vez. Y por fin logran terminar dos bergantines. Balboa solo necesita otros dos, otros tres, y podrá ponerse en marcha y conquistar el país con el que sueña noche y día, desde que aquel cacique señalara con la mano extendida hacia el sur y él escuchara por vez primera esa seductora palabra, Birú. Tiene que hacer venir a otro par de valientes oficiales, reclamar tropas de refuerzo, y podrá fundar su reino. De haber contado su íntimo arrojito con unos meses más, tan solo con un poco de suerte, la historia universal

no habría tenido que nombrar a Pizarro, sino a él, a Núñez de Balboa, el vencedor de los incas, el conquistador del Perú.

No obstante, Kathleen Romoli afirma, de forma bastante persuasiva, que Balboa no tuvo noticia de ese reino.

¿No ha sido filmada esta aventura que termina con la ejecución ignominiosa de Balboa? Cuando le llevaban al cadalso, según relata Romoli:

El pregonero iba delante gritando: «¡Esta es la justicia que manda hacer el rey nuestro señor y Pedrarias su lugarteniente, en su nombre manda matar a este hombre por traidor y usurpador de las tierras sujetas a su Real Corona!». Y otras cosas por el estilo. Vasco Núñez, oyendo esto mientras avanzaba, alzó los ojos y dijo: «Es una mentira y falsedad que se me levanta, y, para el caso en que voy, nunca por el pensamiento se me pasó tal cosa ni pensé que de mí tal se imaginara, antes fue siempre mi deseo servir al rey como fiel vasallo y aumentalle sus señoríos con todo mi poder y fuerzas». Su declaración no le sirvió de nada. Y así, habiendo confesado y comulgado, y puesta en orden su alma tan pronto como el tiempo y la ocasión lo permitieron, le cortaron la cabeza.

Los nuevos cronistas de Indias y el significado de un viaje. El ornitorrinco de la prosa y otras especies, una prosa que vuelve a cobrar nueva vida y renace en América Latina, aunque esta vez no pertenece al campo de la imaginación sino al de la realidad, no al campo de la ficción sino al del periodismo. «El ornitorrinco de la prosa», así definió el cronista mexicano Juan Villoro a ese animal que la nueva leva de grandes periodistas latinoamericanos ejemplifica: «Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa». Lo que ahora deberíamos urdir para hacerle justicia al viaje de Núñez de Balboa –que cumplió 500 años el mes de septiembre de 2013–, al viaje que ahora hacemos en pos de su sombra, de su legado, de sus destellos, acaso sea esa prosa ornitorrinco, quizá la que mejor nos acerque a la verdad, un imposible pero una brújula imantada. ¿Qué papel ha de jugar ahora el periodismo? El de siempre. ¿Cómo escribir la crónica contemporánea de Panamá y España hoy en día? Con el arte de los cronistas. Como si nos dedicáramos a reconstruir lo que la gente sabe de Núñez de Balboa y de cómo desembarcó en tierra firme después de hacer de polizón, junto a su perro Leoncico, en un barril de harina. La historia está por escribir; la vida, por vivir.

Por Juan Arnau

Contraria sunt complementa: Niels Bohr y el nacimiento de la NUEVA FÍSICA

UNA CUESTIÓN DE TEMPERAMENTO

Bohr tiene algo de niño. En su primer encuentro, Einstein lo describió «como un muchacho hipersensible hablando de su mundo en un estado hipnótico». Ambos se sintieron a gusto. Luego, en carta a Lorentz, añadió: «Me parece un buen presagio para la física que la mayoría de físicos prominentes sean también buenas personas». Al poco tiempo de ese primer encuentro Einstein le escribió: «Espero no tardar en volver a ver su rostro infantil y sonriente». Un ejemplo de la calidad de las relaciones de Bohr con sus colegas fue el caso de Einstein, probablemente su rival más eminente en la concepción de la naturaleza. Los intentos de Einstein de refutar la interpretación de Copenhague fracasaron una y otra vez. Cuando Bohr desarticuló las últimas objeciones de Einstein en el célebre Congreso de Solvay de 1930, no se regodeó en su victoria. Nunca dijo que él tenía razón y que Einstein se había equivocado (al soslayar su propio sistema). Se limitó a elogiar la actitud de Einstein como crítico y acicate de la teoría. De hecho, mucho después, en su exilio, Bohr llegó a ocupar el despacho de Einstein en Princeton y, a pesar de sus diferencias, mantuvo siempre con el alemán una relación cordial y afectuosa.

El retrato de Bohr deberían hacerlo sus amigos: «Bohr era ante todo filósofo, más que físico, pero sabía que en nuestro tiempo la filosofía solo tiene valor a través de los criterios de la experimentación» (Heisenberg). Su genio no está en sus escritos, más bien escasos y no muy bien redactados, sino en sus concepciones y relaciones personales. Bohr tuvo la suerte de encontrar un gran maestro en Manchester, famoso por su destreza en el diseño de experimentos de laboratorio. Ernst Rutherford era una persona vital

y empática, siempre interesado en sus estudiantes, alentándolos constantemente a sacar lo mejor de sí mismos. Ese ejemplo temprano, Bohr lo trasladó a sus seminarios, a sus amigos y colaboradores, muchas veces indistinguibles. Pero Bohr no era un animal de laboratorio como Rutherford. Le gustaba conversar, aunque tampoco tenía facilidad de palabra. Hablaba en voz baja y con frecuencia se detenía para encontrar la expresión adecuada. Solía pensar en voz alta, dialogando con alguno de sus colaboradores. Su método habitual de trabajo consistía en convocar informalmente a los investigadores que trabajaban con él. Lanzaba hipótesis y se discutían. Posteriormente su ayudante redactaba un breve informe de lo que solo había sido una cascada de ideas. Al día siguiente, Bohr leía lo redactado y descartaba o aprobaba materiales. De un modo muy socrático, Bohr necesitaba el estímulo del diálogo para poner en marcha el pensamiento. «Cada frase mía no debe ser entendida como una afirmación, sino como una pregunta», solía decir. Se aferraba con firmeza a las contradicciones y de ellas extraía ideas sorprendentes. En general, prefería no perderse en la abstracción matemática y en sus artículos hay pocas ecuaciones. Heisenberg recordará aquellos encuentros. La voz suave e inacabable, el curso de la conversación que se desvía insensiblemente hacia los reinos de la filosofía, el no saber qué postura define cada cual.

Una de las mayores virtudes de Bohr era la de perfeccionar modelos existentes, detectar sus defectos y corregirlos. Muchos de sus avances consistieron en esa fiscalidad del trabajo ajeno. Bohr entendió que la radiactividad no era un fenómeno atómico, sino nuclear. Advirtió que la carga del núcleo del átomo de Rutherford establecía el número de los electrones que contenía. Dado que el átomo era neutro y no poseía ninguna carga global, la carga positiva del núcleo debía combinarse con la negativa del conjunto de los electrones. Pero para salvar el átomo de Rutherford hacía falta un cambio radical y Bohr tenía la juventud y la ingenuidad para hacerlo. En 1912, Bohr sospechaba que el átomo se hallaba de algún modo gobernado por los «cuantos» descubiertos por Planck y confirmados por Einstein (en el caso de la luz). Estaba dispuesto a asumir que en el mundo atómico no se cumplían algunas de las leyes clásicas de la física. Las leyes fundamentales de la física no imponían restricciones a las supuestas órbitas del electrón, pero Bohr las impuso. Como apunta Majit Kumar, era «como si fuese un arquitecto que estuviese diseñando un edificio adaptado a estrictas condiciones impuestas por el cliente». Así, se le ocurrió «cuantizar» las órbitas de los electrones, limitarlas a unas cuantas posibles, a las que llamó «estados estacionarios». Asumía de

modo consciente un razonamiento circular: los electrones no emitían energía porque se movían en órbitas estacionarias y ocupaban estas órbitas porque no emitían energía. Con la fórmula de Balmer, dedujo que las líneas espectrales se debían a saltos de los electrones entre los diferentes estados estacionarios.

Recordemos que el átomo puede absorber o emitir radiación. Respira luz, por así decirlo. Bohr asumió la idea de que esos procesos ocurrían cuánticamente. Un átomo excitado regresaba a su estado elemental emitiendo un cuanto de radiación. Ofrecía así una imagen radicalmente nueva de la materia. La materia era penetrable porque, esencialmente, está vacía. Su característica fundamental no es una masa inerte, sino la carga eléctrica y el campo que crea. Pero la idea de que el electrón saltara de un nivel a otro no convenía a Rutherford, violaba las leyes elementales de la física y dejaba en el aire una cuestión importante: ¿Cómo decide el electrón a qué frecuencia vibra y cuándo pasa de un estado estacionario a otro? Dejaba en el aire el dónde y el cuándo, el espacio y el tiempo.

Rutherford intentó que Bohr corrigiera los tres artículos donde lanzaba estas hipótesis y que suponían el primer esbozo de una teoría atómica. Pero Bohr había elegido y pensado cada palabra con detenimiento y estaba dispuesto a defender cada frase. Los artículos sobre la constitución de los átomos y las moléculas fueron publicados en 1913. En ellos se servía del átomo cuántico para explicar la tabla periódica y las propiedades químicas de los elementos. El modelo atómico de Bohr era un engendro de la física clásica y de elementos cuánticos de una teoría todavía inexistente. Además, violaba algunos principios fundamentales de la física conocida hasta el momento. Rutherford, con cierta ironía, habló del «triunfo de la mente sobre la materia». No andaba descaminado. Lo que Bohr había hecho era tanto arte como ciencia. Y, para no irritar a los físicos, estableció el principio de correspondencia. En 1922 recibió el Premio Nobel, un año después que Einstein.

EL PRINCIPIO DE COMPLEMENTARIEDAD

Para ver el electrón tenemos que iluminarlo. Esa luz modifica su estado. La naturaleza, en estos lindes, es sensible a la mirada. Cuando observamos el electrón o cualquier otra partícula, esta no solo refleja nuestra observación, sino que de algún modo la incorpora. La mirada pasa a formar parte del propio sistema, de la propia naturaleza de la partícula. El átomo se excita cuando absorbe un cuanto de luz, como un joven leyendo un poema. Luego emite ese cuanto de luz de modo espontáneo, como el brillo en

la mirada del mismo joven, y regresa a su estado fundamental. Estos son los dos tipos de saltos cuánticos que sirvieron a Bohr para explicar los espectros de absorción y emisión del hidrógeno. Pero Einstein seguía sin creérselo. Tras el paréntesis de la guerra, Bohr, ciudadano de un país neutral, hizo todo lo posible por restablecer el clima de comunicación y fraternidad entre los científicos de ambos bandos de la contienda.

Bohr introdujo públicamente la idea de la complementariedad en una conferencia celebrada en 1927 en Como, Italia. Entre el público se encontraban los físicos más eminentes del mundo. Louis de Broglie había postulado que la dualidad onda-corpúsculo, que afectaba a la luz, podía extenderse a la materia. Dada esta situación, cabían dos posibilidades: la teoría ondulatoria incorporaba la visión corpuscular o a la inversa, es decir, que una fuera un caso extremo de la otra. Pero había una tercera posibilidad, que fue la propuesta por Bohr. Las descripciones, ya fueran como onda o como partícula, eran descripciones «complementarias» de los fenómenos físicos y no eran exclusivas, sino que una perfeccionaba a la otra. Y añadió algo que suponía una auténtica revolución: que la naturaleza se comportara como onda o como corpúsculo dependía del dispositivo experimental, es decir, dependía de los instrumentos, que son, en muchos sentidos, «teorías materializadas» que establecen el «lenguaje» de las preguntas que hacemos a la naturaleza. Si preparamos un dispositivo de interferencia, veremos una onda. Si preparamos un detector de partículas, registraremos el impacto de una partícula. En la naturaleza de la pregunta está la de la respuesta.

Cuando se trataba de fenómenos atómicos, Bohr insistía en que había que renunciar a la concepción clásica de la causalidad, así como a las formas habituales de la intuición. En el primer plano ya no estaban únicamente las interioridades del átomo, sino que había que añadir el instrumento de observación. Las propiedades de los átomos se conocen cuando se someten a la influencia de la radiación y observamos las reacciones producidas por dicha interacción. La limitación de la posibilidad de medir se encuentra relacionada con la naturaleza de la luz y, por supuesto, de las partículas en estudio. En el contexto subatómico, las formas habituales de la intuición y la creación de conceptos, basadas en la distinción entre sujeto y objeto, se ven trastocadas. De ello resulta la «imposibilidad de hacer una separación estricta entre los fenómenos y los medios de observación» (Bohr, 1988, p. 136). Bohr reconoce explícitamente que los problemas derivados de esta situación caen

fuera del campo de la física y se adentran en los de la epistemología. La física, en estas dimensiones, se inclina hacia la filosofía.

Pero el genio de Bohr supo ver que esta limitación no era enteramente negativa. Abría la puerta a un nuevo modo de entender los fenómenos. La explicación completa de un único y mismo objeto exige la adopción de puntos de vista que desafíen una única descripción. De ahí la necesidad de recurrir al término *complementario*. Mientras que hasta entonces el rasgo característico de las ciencias exactas era la búsqueda de un modo de descripción unívoco y la eliminación de todo aquello que hiciera referencia al observador, en el nuevo escenario epistemológico las diversas descripciones del objeto, en apariencia divergentes o contradictorias, se concebían como complementarias.

En este punto el físico y ya filósofo danés da el salto a las ciencias de la vida. Mientras que, hasta el momento, el simbolismo matemático ofrecía a la física un ideal de objetividad realizable sin restricción, en el caso de las ciencias naturales no existía ese dominio lógico y riguroso. La aparición de estos hechos exigía la revisión de conceptos considerados hasta entonces fundamentales. Desde el descubrimiento del cuanto de acción, el ideal clásico según el cual un fenómeno puede definirse con independencia del sistema de referencia del observador no era aplicable. Esto, claro está, no se aplica en la experiencia cotidiana, donde el modo de descripción causal y espacio-temporal sigue funcionando, dado lo diminuto del cuanto de acción frente a las acciones que entran en juego en el ámbito macroscópico.

RECUPERAR VIEJOS HILOS

El mundo subatómico obliga a renunciar al modo habitual de entender los fenómenos. Pero no solo eso, también exige renunciar a cierto modo de pensar. Nuestros conceptos –los de uso cotidiano o los filosóficos– se basan en la distinción sujeto-objeto y, en el caso que nos ocupa, esa distinción ha dejado de ser clara. El tema ya lo planteó Berkeley y se puede sintetizar en una serie de cuestiones: ¿Pertenece al sujeto lo que el ojo mira y el modo en que lo mira? ¿Pertenece al sujeto el aire que respira? Bohr pone un ejemplo que parece sacado del *Ensayo para una nueva teoría de la visión* del irlandés y que se refiere a la percepción por «contacto», la que se da precisamente en el tacto y cuando observamos una partícula con un fotón de luz. Habla de la sensación que se experimenta al tratar de orientarse en la oscuridad mediante un bastón. Cuando se coge el bastón con poca fuerza,

este se presenta al tacto como un objeto, pero, cuando lo asimos con fuerza, la impresión táctil se traslada al extremo del bastón, como si no fuera un objeto sino parte del sujeto. Y en este punto Bohr (1988, p. 139), con extrema delicadeza y civismo, lanza su revolucionaria propuesta: «No sería una exageración mantener que los conceptos de espacio y tiempo adquieren sentido solo por la posibilidad de despreciar la interacción con los instrumentos de medida». Así es como Bohr introduce el tema de la «unidad de la conciencia». La oposición aparente entre el progreso continuo del pensamiento asociativo y la unidad de la conciencia «presenta una sugestiva semejanza con la relación entre la descripción ondulatoria del movimiento de las partículas materiales, gobernada por el principio de superposición, y la individualidad indestructible de estas partículas». Como si la «corriente del pensamiento» (William James, *Principios de psicología*, capítulo 9) fuera la onda y la identidad o «personalidad» fuera la partícula indivisible. Como puede verse, estamos ya muy lejos del campo de acción de la física. Pero Bohr mantiene su firme convicción de que los hechos revelados por la física cuántica proporcionan un medio para explicar problemas filosóficos de carácter general. Y recorrerá el mundo impartiendo conferencias en otros ámbitos del conocimiento, como la antropología o la biología, para difundir una propuesta que, a su juicio, otorga una mayor libertad a las ideas. Como diría Ernst Mach, el observador resulta ilocalizable, dada la conexión indisoluble entre sujeto y objeto.

Desde la época de Newton, la física se ha basado en la causalidad clásica, mezcla de causa eficiente y causa material, ignorando la causa formal y la causa final. La nueva teoría cuántica descarta esa causalidad «clásica» y asume la indeterminación, la descripción estadística y la distribución probabilista como aspectos inherentes a la descripción del mundo natural. A todo ello Bohr añade la complementariedad: lo que llamamos «fenómeno» es la descripción de lo que se va a observar y del aparato con el que se va a observar. Ambos factores son indisolubles. El electrón no existe en sí. No es una entidad al margen del aparato que lo detecta. De hecho, no se puede preparar un experimento en el que aparezcan simultáneamente los aspectos de onda y partícula. Medir una de las posibilidades anula la otra. En función del aparato de medida, la luz puede comportarse como onda o como partícula. Ambas son descripciones adecuadas de la luz. Una completa a la otra. Mientras que para la física clásica que la luz sea onda y corpúsculo supone una contradicción, para la nueva física revela aspectos complementarios de su naturaleza –por

otro lado, inaccesible sin algún tipo de un instrumento de observación-. Desde la nueva perspectiva, este modo de ver las cosas es más completo. «La abundancia conduce a la claridad», este aforismo de Schiller, que podría haber firmado Leibniz, era uno de los favoritos del danés. Es más, no se puede decir que la luz sea al mismo tiempo un fenómeno ondulatorio y un fenómeno corpuscular. Supondría simplificar demasiado. La luz es aquello que experimenta el observador, y esas experiencias tienen que ver con su modo de observación. Hablar de la luz en sí, al margen de todo observador, resulta ilícito. Las consecuencias de esta situación, como se ha dicho, van más allá de la física. Bohr es muy consciente de ello y dedica gran parte de su vida a recorrer el mundo y difundir esta idea –conocida, por otro lado, desde la antigüedad y revitalizada en la ilustración irlandesa y escocesa– a otras disciplinas, en busca de una «unidad del conocimiento», una de sus expresiones favoritas. El papel jugado por la teoría y el instrumento de medida, siendo el segundo expresión de la primera, se convierte en un tema recurrente de sus conferencias. Cuando, veinte años después de la conferencia en Italia, se le concedió a Bohr la Orden del Elefante danesa, tuvo que diseñar un escudo de armas para que fuese colocado en el castillo de Frederiksborg. En el blasón incorporó la leyenda «Contraria sunt complementa» y, en el centro, el símbolo del Yin y el Yang.

La primacía del observador retoma un viejo tema de los pitagóricos, de Platón y Plotino, revivido por los pensadores sufíes y por George Berkeley. Un tema inagotado e inagotable de la especulación neoplatónica que revive una y otra vez a lo largo de la historia de las ideas. Gerald Holton (1982, pp. 118-163) lo ha sintetizado en el que quizá sea el artículo más completo sobre el tema de la complementariedad. La idea tiene su origen, precisamente, en la naturaleza de la luz. Para los pitagóricos, el ojo emitía un rayo de luz que exploraba el mundo –como el bastón del individuo en la oscuridad del que hablábamos anteriormente– y cuyo extremo tantea el objeto –como el fotón tantea el electrón-. Según estas teorías de la emisión de luz, la percepción es un contacto íntimo entre el observador y lo observado. Los objetos quedan «impresionados» por la mirada. Ese tacto alcanza el alma por medio de las imágenes, ya sean de la vigilia o el ensueño. La dinámica de la percepción es activa y no pasiva. Para Platón, el ojo abierto es un emisor de luz interior (*lux*) que dialoga y se relaciona con otras luces (*lumen*), la del sol o de cualquier otra fuente. Ese es el lazo entre el mundo exterior y el mundo interior. Ya lo había dicho Heráclito: el ojo comparte naturaleza con el sol, por eso puede ver.

En la época moderna la percepción se convierte en algo pasivo. Los rayos luminosos entran a través del globo ocular y son «digeridos» o «asimilados» por el cerebro. Se pierde gradualmente la reciprocidad, el reconocimiento de un espíritu por otro espíritu. La luz exterior (*lumen*) triunfa sobre la interior (*lux*). Empieza la construcción de la objetividad. No vemos lo mismo, pero podemos ponernos de acuerdo en lo que se ve. La óptica física se ocupa de separar el rayo de luz objetivo –antes impregnado de *lux* propia– de la impresión sensorial que produce. Se rompe el lazo –el diálogo, la reciprocidad– entre *lux* y *lumen*. A ello se añade la distinción entre cualidades primarias y secundarias de Locke, contra la que se rebela, con poca repercusión, Berkeley. El triunfo de la ilustración kantiana, que asume la física de Newton, entierra definitivamente la antigua concepción de la luz interior que deja su impronta en las cosas. Pero ahora parece que esa propuesta revive con Bohr. *Lux* y *lumen* parecían opuestas a los modernos, ahora se advierte que son complementarias. Cualquier interpretación unilateral de los fenómenos resulta incompleta. La ciencia newtoniana pudo ignorar al observador –su efecto sobre el fenómeno era despreciable– y esa elección tuvo como efecto un sorprendente incremento de nuestro poder material. Pero la nueva física reclama la vieja costumbre de incorporar al observador, cuya presencia ha dejado de ser inocua.

La teoría moderna de la luz –desde las ecuaciones de Maxwell, según las cuales la luz se propaga como una perturbación ondulatoria continua, hasta la construcción de instrumentos ópticos muy desarrollados– se centraba en la luz objetiva, prescindiendo por entero de la luz interior, que se pone de manifiesto con la presencia transformadora del observador. Pero, con la explicación de Einstein del efecto fotoeléctrico en 1905 –a partir del cuanto de acción de Planck–, la luz pasa a ser una corriente formada por un número finito de cuantos de energía discretos. En lugar de pasar por alto estas inconsistencias, Bohr se empeña en resaltarlas y propone un consenso con la física clásica: el principio de correspondencia. Este principio viene a decir que, aunque la teoría cuántica es completa, la física clásica se convierte en un caso límite de la física cuántica, más compleja matemáticamente, y sigue considerándose válida en el ámbito macroscópico, donde los números cuánticos son grandes y el efecto del observador puede despreciarse.

CONFLICTOS INTERNOS

Cuando se suscitó la polémica entre la mecánica matricial de Heisenberg y la mecánica oscilatoria de Schrödinger, Bohr en-

contró también el modo de conciliarlas. Ambos formalismos matemáticos daban imágenes válidas de la naturaleza. Ambos aceptaban la dualidad onda-corpúsculo o la paradoja entre continuidad y discontinuidad. Bohr pidió a los físicos que aceptasen ambas herramientas matemáticas. Esa dicotomía era consecuencia de otras dicotomías o tensiones más profundas, como sujeto-objeto o causalidad-espontaneidad.

Para Bohr, las matemáticas no eran una rama separada del conocimiento sino un refinamiento del lenguaje común. La ilusión matemática consiste precisamente en su capacidad para, hablando como hablan, evitar referirse al sujeto consciente. Las matemáticas son como la lluvia, actúan impersonalmente. Así como decimos «llueve», podríamos decir «matematiza», mientras que la conciencia siempre se experimenta desde un yo, necesita de un yo consciente, como diría Schrödinger¹. Las matemáticas aseguran la no ambigüedad de las definiciones, imprescindible para toda descripción objetiva. La física de Newton permite, partiendo de las condiciones iniciales del sistema, conocer en todo momento su evolución. Esta descripción determinista o causal condujo a la concepción mecánica de la naturaleza. El universo como el gran reloj impersonal, asentando el ideal científico para todas las disciplinas de conocimiento. Pero la teoría cuántica ha descubierto esa ilusión, la insidiosa presencia del observador y la «marca» que su luz interna deja en las cosas. Nace con ella una «nueva objetividad», estrictamente lógica, en la que el observador no puede ser dejado fuera de la ecuación.

Hay, además, otro asunto de importancia: los átomos, cuando absorben o emiten luz, se comportan de manera espontánea. Nuestro conocimiento de ese material es, a lo sumo, probabilístico. El «problema de la observación» ya se había planteado en la teoría de la relatividad respecto al papel singular de las señales luminosas y, aunque la teoría había modificado el espacio y tiempo absoluto postulado por Newton, lograba salvar la objetividad. Simplemente había que reajustar los sistemas de referencia y entender que lo simultáneo o lo secuencial eran cuestiones relativas a los diferentes observadores (lo que para uno es simultáneo para otro es pasado y para un tercero futuro).

LA NUEVA LÓGICA

Cuando los dispositivos de amplificación permitieron observar el comportamiento de átomos aislados, se hizo evidente que los conceptos clásicos del electromagnetismo y la mecánica no

bastaban para interpretar la estabilidad de las estructuras atómicas. Rutherford descubrió que la estabilidad atómica era un fenómeno nuclear, pero también que era posible la transmutación de unos elementos en otros mediante agentes más poderosos. La radiactividad, un fenómeno espontáneo –acausal–, era uno de estos fenómenos (algunos, como Einstein y Bohm, propondrán la existencia de variables ocultas para recuperar el determinismo, sin ver esta actitud como algo «acientífico»). La moderna alquimia hace posible liberar las inmensas cantidades de energía almacenadas en los núcleos atómicos, abriendo el camino hacia la bomba.

Pero también se abre otro camino, la perturbación del fenómeno mediante su observación: «El hecho de medir crea atributos en los objetos atómicos». No obstante, hay que advertir de la confusión que puede crear esta frase: «Dado que las palabras fenómeno y observación, atributo y medida se utilizan aquí de forma incompatible con el lenguaje ordinario y con su definición precisa, es más correcto no utilizar la palabra *fenómeno* más que para referirse a observaciones obtenidas en condiciones perfectamente definidas, cuya descripción incluya todo el dispositivo experimental» (Bohr, 1954, p. 90). Esta es la nueva lógica que creemos no ha sido todavía asimilada. El laboratorio «crea» realidad, no analiza una realidad «ahí fuera». El fenómeno atómico está cerrado. Su observación, nuestra implicación en él, se basa en dispositivos de amplificación.

La idea de Bohr era que esta circunstancia, que se revelaba en la observación del átomo, se podía extender a otras disciplinas de conocimiento como la biología, la neurociencia o la antropología. Tanto los organismos vivos como los seres conscientes y las culturas «presentan rasgos de integridad cuya explicación implica un típico modo complementario de descripción». No se trata de resucitar la subjetividad –el observador condiciona lo observado–, sino de establecer una nueva objetividad en la que el instrumento de observación forme parte del conocimiento resultante de la investigación: «La descripción complementaria elimina toda subjetividad por la atención prestada a las circunstancias requeridas para el uso adecuado de conceptos físicos elementales» (Bohr, 1970, p. 10). Y ese «uso adecuado» es extrapolable a los conceptos de la biología, la neurociencia y la antropología. Ciencias, todas ellas, en las que el «dispositivo experimental» no debería quedar fuera de la ecuación.²

En un estudio dirigido por Thomas S. Kuhn, destinado a reunir las fuentes históricas de la mecánica cuántica, se realiza-

ron entrevistas con sus principales protagonistas. En una de ellas, realizada por el propio Kuhn y un colaborador de Bohr, Aage Petersen, el 17 de noviembre de 1962, se abordó el papel que la filosofía había tenido en las ideas iniciales de Bohr sobre la naturaleza del átomo. Bohr mencionó que no conocía las ideas de Berkeley pero que sí había leído a William James. Concretamente se refirió al capítulo titulado «La corriente del pensamiento» de sus *Principios de psicología*.³ Allí confiesa que aprendió «que si se tiene una serie de cosas que están conectadas, si se trata de separarlas, resulta algo que no tiene nada que ver con la situación real». Bohr sitúa la lectura en 1905. Un día después de dicha entrevista, Bohr moría de manera repentina.

En ese capítulo, James hablaba de la imposibilidad de objetivar el pensamiento. El pensamiento se da siempre en un sujeto y, dada esta situación, pensador y pensamiento resultan indisolubles. De ello se deduce que no es posible ignorar las circunstancias bajo las cuales el pensamiento se convierte en el sujeto de la contemplación (algo que deberían tener en cuenta las neurociencias). La reacción mental que tenemos ante cualquier acontecimiento es la resultante de nuestra experiencia en la totalidad del mundo hasta ese momento. Y, conforme pasan los años, vemos las cosas bajo diferentes perspectivas. El flujo del pensamiento no es algo que se pueda trocear, es una experiencia en continuidad. James utiliza el símil de la vida de un pájaro. El pensamiento es una sucesión de vuelos y descansos. El pensamiento no es algo que se pueda seccionar o analizar por partes. Sería como encender repentinamente la luz para ver la oscuridad. La complementariedad es así derivada de la idea de que, en el ámbito del pensamiento, no es posible establecer una distinción inherente entre sujeto y objeto.

LA INFLUENCIA DE KIERKEGAARD

Hoy sabemos que el padre de Bohr, Christian Bohr, profesor de Fisiología en la Universidad de Copenhague, era un admirador de Goethe y que uno de los visitantes asiduos a las tertulias que organizaba en su casa era Harald Høffding, especialista en Kierkegaard. Bohr asistía de niño a esas tertulias. Bohr padre sostenía que la teleología –la causa final aristotélica– era un factor esencial, junto a la causa eficiente y formal, a la hora de describir el comportamiento de los seres vivos. Esta idea dejará una impronta en su hijo y será importante para clarificar las diferentes formas que tienen la física y la biología de describir la naturaleza.

Høffding, que había conocido a William James en un viaje a América, fue una especie de tutor filosófico para Bohr.

Frente a las abstracciones de la razón ilustrada, Kierkegaard dio preeminencia al individuo y a su situación vital presente, que pasa por diferentes fases o etapas de la vida. Kierkegaard tuvo una poderosa influencia en Bohr cuando escribía sus tesis, como él mismo confesaría. Admiraba no solo sus dotes como escritor, sino también su energía y perseverancia, así como su determinación para tratar los problemas en profundidad. La idea que más le influyó fue la del «salto» que ocurre en las transiciones de una etapa de la vida a la siguiente.⁴ Kierkegaard describe la naturaleza de la existencia con la metáfora del salto (*Springet*). La vida avanza mediante repetidos saltos. Se trata de un proceso en el que la ruptura resulta esencial. El salto pertenece al ámbito de lo individual, no tiene lugar dentro de lo universal o colectivo. El espíritu (individual) se mueve de un estado a otro mediante el salto. La angustia puede ser paralizante (vértigo ante el abismo), pero también trampolín para el salto. La ciencia puede explicar los estados, pero no el salto, pues el salto, que se produce entre dos instantes, no puede observarse. Las similitudes con el estado del electrón son asombrosas. Kierkegaard parece anticipar el mundo cuántico. El salto no puede describirse, se escurre como arena entre los dedos, porque estrictamente hablando no es un fenómeno. No ocurre en el mundo, sino fuera del mundo.

Cada salto supone una forma completamente nueva de ver las cosas. Frente a la continuidad, la ruptura de la elección, «o esto o aquello». Ya lo hemos mencionado, una de las grandes preguntas que se hacían los físicos es cómo decide el electrón el momento y el destino de su salto. Kierkegaard, como Bohr, llegará a considerar como un elemento esencial de su filosofía asumir ciertas contradicciones y ser capaz de transformarlas en complementarias. El énfasis en la discontinuidad era tan raro en física como en filosofía, en una época muy influenciada por Hegel.

Hans Bohr, hijo del físico, ha dejado algunos testimonios valiosos recogidos por Rozental (1967, p. 328). Su padre distinguía entre dos clases de verdades: las triviales, en las que lo opuesto es claramente absurdo, y las profundas, en las que lo opuesto puede ser también una verdad profunda. Un caso particular, que experimentó como padre en un momento en el que debía imponer un castigo a su hijo, era la demanda mutuamente excluyente entre amor y justicia. No es posible conocer a alguien al mismo tiempo a la luz de la justicia y a la luz del amor. Hay una complementa-

riedad esencial entre afecto y pensamiento, una idea indispensable para la antropología y para todos aquellos que nos dedicamos al estudio de culturas lejanas. Bohr insistirá en que «no tratamos aquí de vagas analogías sino de claros ejemplos de relaciones lógicas en contextos más extensos». En el pasado la causa eficiente y la final habían sido consideradas opuestas. Había llegado el momento de considerarlas complementarias. De esta forma se eliminaba el estéril conflicto de toda una era, tanto en la física como en la biología.

Bohr imaginó su testamento filosófico –que nunca llegó a escribir– con aplicaciones importantes fuera del campo de la física: «Demostraría que es posible llegar a todos los resultados importantes con muy pocas matemáticas. Con ello se ganaría en claridad». Mantuvo hasta el final de su vida grandes esperanzas en el papel de la complementariedad, sin desanimarse por el escaso eco que encontraban sus ideas entre los físicos, que se limitaban a calcular, y los filósofos, que se limitaban a especular. Creía que algún día la complementariedad se enseñaría en las escuelas y formaría parte de la educación general del género humano.

La complementariedad fue para Bohr el modo de sortear la complejidad inherente a la distinción entre sujeto y objeto. Fue consciente de que esa distinción resultaba insostenible en el ámbito de la reflexión del pensamiento, es decir, cuando el «objeto» es el pensamiento de uno mismo. Bohr llega a decir en su célebre conferencia de 1929 que el análisis consciente de un concepto es, en cierto sentido, incompatible con su aplicación inmediata. El único modo de resolver esa tensión es mediante la complementariedad: «La oposición aparente entre el progreso continuo del pensamiento asociativo y el mantenimiento de la unidad de la personalidad presenta una sugestiva semejanza con la relación entre la descripción ondulatoria del movimiento de las partículas materiales, gobernada por el principio de superposición, y la individualidad indestructible de dichas partículas» (Bohr, 1988, pp. 139-140).

La idea de fondo que sugiere Bohr y que, en verdad, resulta revolucionaria es que la observación no ocurre en el espacio y en el tiempo, sino que son más bien el espacio y el tiempo los que ocurren en la observación. La percepción misma «convoca» el tiempo y el lugar, el espacio y el tiempo. Nos encontramos así ante una inversión completa del kantismo. La naturaleza de lo real, que, en palabras de Leibniz, tiene su fundamento en el deseo y la percepción, es la que produce el marco epistemológico que conocemos como espacio-tiempo. En este sentido, la teoría cuántica no solo desmontaría el entramado newtoniano, que había

dominado la física hasta el momento, sino también el entramado filosófico erigido por Kant, que acabó por dominar la inteligencia científica europea. No será una cuestión de tiempo que las ideas de Bohr sean asimiladas, será una cuestión de percepción.

NOTAS

¹ En el epílogo de su obra *¿Qué es la vida?*, Erwin Schrödinger escribe: «La conciencia nunca ha sido experimentada en plural, sino solo en singular. Hasta en los casos patológicos de conciencia desdoblada, las dos personas se alternan, nunca se manifiestan simultáneamente. En sueños desempeñamos varios papeles al mismo tiempo, pero de forma diferenciada. Nosotros somos uno de ellos».

² Con relación a esto, Bohr citaba a menudo el relato de P. M. Møller *Las aventuras de un estudiante danés*, donde el protagonista habla de pensar el propio pensamiento en estos términos: «Mis indagaciones interminables hacen que no consiga nada. Tengo que pensar en mis propios pensamientos sobre la situación en la que me encuentro. Incluso pienso que pienso en ello, y me divido en una secuencia regresiva e infinita de *yoes* que se consideran uno a otro. No sé en qué *yo* parar y considerarlo como real. En el momento en que me paro en alguno, surge otro que lo observa». Al parecer, todo físico joven que se incorporaba al Instituto de Bohr en Copenhague debía pasar por la iniciación de leer este librito, cosa que asumían, suponemos, con perplejidad y cierta obediencia cortés.

³ Heisenberg diría en otra de las entrevistas con Kuhn que William James era uno de los filósofos favoritos de

Bohr y que el capítulo «La corriente del pensamiento» le había impresionado poderosamente.

⁴ No todos los saltos tienen la misma naturaleza. El salto entre el estadio estético, la vida como pura posibilidad, y el ético, la vida como tarea, se realiza mediante la ironía. Entre el ético y el religioso la transición se realiza mediante el humor.

BIBLIOGRAFÍA

- Bohr, Niels. «Unidad del conocimiento» (1954), *Física atómica y conocimiento humano*, Aguilar, Madrid, 1964.
- , «Física cuántica y filosofía», *Nuevos ensayos sobre física atómica y conocimiento humano*, Aguilar, Madrid, 1970.
- , «El cuanto de acción y la descripción de la naturaleza» (1929), *La teoría atómica y la descripción de la naturaleza* (traducido por Miguel Ferrero), Alianza Universidad, Madrid, 1988.
- Holton, Gerald. *Ensayos sobre el pensamiento científico en la época de Einstein*, Alianza Universidad, Madrid, 1982.
- Rozental, Stefan. *Niels Bohr: His Life and Work as Seen by His Friends and Colleagues*, Nueva York, John Wiley & Sons, 1967.

Prensa que TE QUIERO prensa

Cuando allá por 1954 comencé a publicar en lo que pomposamente se conocía como «la prensa local» –la cual se reducía a un solo diario, el *Odiel*, cuyo nombre al revés era «leído»–, mis artículos aparecían firmados con mi nombre de pila y el primer apellido. Así continuó siendo luego en un semanario en lengua española que se editaba en Colonia, en Alemania, y más tarde en el suplemento cultural de *Diario 16*, al que llegué de la mano de Juan Goytisolo y José Miguel Ullán. Pero, un día que ya no recuerdo, de repente vi que bajo mi nombre, y en letra más pequeña, decía: «Ricardo Bada es escritor y periodista». Me quedé estupefacto, cabizbajo y meditabundo, como se quedaban algunos personajes en los tebeos de mi infancia, pero no dije ni pío porque quien paga manda, y cartuchos al cañón.

Aquí sí voy a trinar, va a ser una secuencia de píos. Porque yo pienso que el artículo literario o «de ideas», como lo llamaba Albert Camus, es un género *per se* y que consignar al pie de uno «fulanito de tal, escritor y periodista» –como yo mismo lo hago, apencando con las circunstancias que así lo imponen– es un pleonasma. Siempre tengo presente que no se puede excluir al periodismo de la literatura porque, como sabiamente explicó T. S. Eliot, «los dos trabajan con los mismos medios, e incluso es más honesto el uso que les da el periodismo».

La inteligencia no excluye la capacidad de soltar de vez en cuando una trochería, como Julio Camba cuando dijo que «lo que más se parece al periodismo es la pesca, cuya frescura dura veinticuatro horas». Parece mentira que dijese tamaña necedad el hombre cuyos artículos y crónicas, recopilados en libros, se reeditaban y se siguen reeditando porque son literatura de la mejor

que se produjo en España durante el siglo y, hasta si me apuran, durante el milenio pasado. No menor necesidad es la del crítico literario británico Cyril Connolly al afirmar que la literatura es el arte de escribir algo para que se lea muchas veces, mientras que el periodismo es el arte de escribir algo que se va a leer solo una vez. Decir eso es, por ejemplo, ignorar de un modo aleroso que exceptuando las novelas, los cuentos y un par de libros más, todo el resto de la ingente obra de Gilbert Keith Chesterton y, para mi gusto lo mejor de ella, son sus artículos publicados en la prensa de Londres. Cuando al lúcido poeta W. H. Auden le encargaron hacer una antología de esa parte de la obra del gran paradojista, tuvo la decencia de confesar en el prólogo a la misma que hasta entonces consideraba a Chesterton como un simple «periodista jocoso», autor de divertidos artículos semanales.

Las citas de Camba y Connolly están tomadas de los prólogos a dos selecciones de columnas escritas y publicadas por dos grandes poetas vivas de nuestro idioma, la costarricense Ana Istarú y la española Esperanza Ortega. En Costa Rica, en la primera década de este siglo, convencieron a Ana –que «nunca había escrito prosa. Si acaso unas cuantas cartas, la lista de las compras»– para escribir columnas en los diarios *La Nación* y el *Financiero*, y en el 2010 publicó un libro donde seleccionó las 101 que más le gustaban. Ese mismo año, en Valladolid, se estrenó como columnista Esperanza Ortega en *El Norte de Castilla*, el diario que dirigió Miguel Delibes, y diez años después ha seleccionado también 101 de sus columnas –curiosa coincidencia en la cantidad– que acaban de aparecer bajo el título *Las palabras y los días*. Ambas firmaron sus columnas sin la coletilla «poeta y periodista», y ambas demostraron cumplidamente que la poesía no está reñida con la prosa, ni siquiera la que llaman volandera, la que se lee en los periódicos: grandes poetas las dos, y estupendas columnistas.

Como afirma la eminente pensadora feminista costarricense Yadira Calvo en el prólogo al libro de su compatriota: «No es el género literario lo que dignifica una página, sino la pluma de quien la firma». Y las poetas asoman la oreja a cada rato en sus prosas para la prensa. Dice Ana Istarú: «Un cristiano que se muere, si no es franca carne de averno, es aspirante a ángel. Un ateo no es más que el picnic de los gusanos». Dice Esperanza Ortega: «Sin embargo, el frío también tenía su qué. Diamante apenas sin pulir, debía su resplandor a la dureza gélida que hizo cristalizar su tierno corazón de carbono».

A mi parecer, quienes hablan del periodismo con tan alto desdén, casi como si calzasen el coturno de la sacrosanta literatura, están metiendo en el mismo talego, de una parte, la información –que es la misión primera de la prensa y se articula en los despachos de las agencias y las crónicas de los corresponsales– y, de la otra parte, el artículo literario, que, como su mismo nombre ya lo dice, es literatura. Y lo es tanto que termina metido en las páginas menos volanderas de los libros. Puse antes el ejemplo de Chesterton, y aquí podría añadir, entre los ingleses, el de Charles Morgan: los dos volúmenes de *Imágenes en un espejo* constituyen una antología de sus artículos publicados en el suplemento literario de *The Times* durante la Segunda Guerra Mundial, y son de una calidad literaria excelentísima. Pondré ahora un ejemplo español. Si ustedes repasan los *Ensayos completos* de don Miguel de Unamuno, exceptuando *Del sentimiento trágico de la vida* y *La agonía del cristianismo*, el resto ¿qué otra cosa son sino colecciones de los artículos que don Miguel escribió, en especial, para diarios argentinos? Nadie con más de dos dedos de frente sería tan obtuso que le negase a esas colecciones la condición literaria.

España, por cierto, ha sido pródiga en espléndidos periodistas cuyas obras se estudiaban en mi bachillerato como parte inalienable de la literatura en lengua de Castilla. Aunque a Clavijo se le recuerda más por el drama de Goethe –con el curioso rebautizo de su apellido, «Clavigo»–, lo cierto es que sus artículos en el semanario *El Pensador*, fundado por él mismo, lo acreditan como una de las mejores plumas de su época. Mesonero Romanos elevó a la categoría literaria el artículo llamado de costumbres, y los muchos que dedicó a la vida de Madrid le hicieron acreedor del título de cronista de la Villa y Corte. Y, como no hay dos sin tres, les digo nada más un apellido: Larra. Su drama histórico *Macías* y su novela asimismo histórica *El doncel de don Enrique el Doliente* quedan apenas como notas a pie de página en su biografía: lo que le asegura un asiento eterno en la historia de la literatura en lengua española son sus más de doscientos artículos en ocho años, una joya sin par en los anales de nuestro idioma. Y aún podría añadir un cuarto nombre: Pedro Antonio de Alarcón. De Alarcón solo se lee hoy uno de sus cuentos, «El amigo de la muerte», rescatado por Borges en su Biblioteca de Babel, y, por supuesto, se sabe que *El sombrero de tres picos*, de don Manuel de Falla, está inspirado en una novela de Alarcón, pero la cota literaria más alta que alcanzó su prosa fue como periodista

en las crónicas que reunió en *Relato de un testigo de la guerra de África*, cuya lectura es apasionante.

Y, pasando del siglo XIX al XX, encontramos cinco periodistas cuyas respectivas obras son de una calidad literaria fuera de lo común: el gallego Julio Camba, los catalanes Eugeni Xammar y Josep Pla, el madrileño Corpus Barga y el andaluz Manuel Chaves Nogales. Del gallego decía el vasco Unamuno: «Camba, filósofo celta; yo, filósofo ibero. ¡Qué delicia para nuestros lectores celtibéricos!». Por su parte, Xammar fue el mejor corresponsal español en la Alemania de Hitler, y sus crónicas una lectura obligatoria para entender aquel aquelarre. La buena prosa y el *bon sens* de Josep Pla cuentan como proverbiales. Las estampas madrileñas de Corpus Barga son una lectura que recomiendo para oxigenar y regocijar el alma: a él le debemos la hipótesis de haber sido Madrid «la ciudad donde se inventó el ruido». Y fue nuestro Chaves Nogales, y no Truman Capote, quien inventó la novela de no ficción: su *Juan Belmonte, matador de toros* se publicó en 1935; *A sangre fría*, de Capote, en 1966, treinta y un años después.

Por cierto, *Juan Belmonte, matador de toros* se tradujo al inglés en Estados Unidos en 1937 —*Juan Belmonte, Killer of Bulls*— por el afamado escritor de novelas policíacas Leslie Charteris, y no puedo descartar la posibilidad de que Truman Capote, nacido en 1924 y lector voraz desde su juventud, haya leído esa traducción y se haya percatado de que existía la posibilidad de escribir novelas que no fuesen de ficción. Con ello no le acuso de plagio, sería necio; sugiero solo que habría sabido darse cuenta de esa posibilidad. Por otra parte, y ya que estamos en un Congreso de Periodismo Iberoamericano, nueve años antes que *A sangre fría*, en 1957, se publicó en Buenos Aires la novela de no ficción *Operación Masacre*, de aquel formidable periodista que fue Rodolfo Walsh, quien terminaría asesinado por la dictadura de Videla. Quienes acuñaron esa expresión, *non fiction novel*, son los redactores de *The New Yorker*, que con toda seguridad no conocían los libros de Chaves Nogales y Walsh, pero eso no quita que ellos dos se adelantaron a Capote treinta y uno y nueve años, respectivamente.

Hago aquí ahora un inciso para señalar que uno de los géneros periodísticos más difíciles, arriesgados y comprometidos es la crónica parlamentaria, y en España hemos tenido la gran suerte de contar con tres formidables plumas a la hora de registrar lo que pasaba en el Congreso de los Diputados, cuando funciona-

ba en regímenes tipo Westminster y no Gestapo ni Pinochet. El primero de esos tres formidables periodistas fue un maestro del idioma: Azorín. El segundo, uno de los humoristas más finos que ha tenido España: Wenceslao Fernández Flórez. Y el tercero es un periodista genio y figura hasta la sepultura, que solo le deseo dentro de muchos años, pues felizmente vive todavía: se llama Víctor Márquez Reviriego y me enorgullezco de ser su amigo desde que ambos nos iniciamos en la carrera del periodismo en el *Odiel* de aquella Huelva «lejana y rosa», como la entomólogo nuestro común paisano Juan Ramón.

En las más de 800 páginas de sus *Apuntes parlamentarios*, se recogen crónicas desde mediados de 1977 hasta 1980 y la sesión del asalto al Congreso, en febrero de 1981. Quienes me conocen, saben que no hago aquí el elogio de un amigo por ser un amigo, sino por ser uno de los grandes del periodismo español contemporáneo. Ni siquiera las 188 erratas que contabilicé en ese libro suyo, y para nada imputables a Víctor, son capaces de borrar una impresión que persiste insistente, años después de su lectura: que la democracia se implantase en España, al cabo de casi cuarenta años de franquismo, se debió no solo a políticos como Adolfo Suárez, Felipe González y Santiago Carrillo, quienes supieron ver con claridad cuál era la lectura histórica del momento en que vivían. Los periodistas, y, con ellos, Víctor destacado en el grupo de cabeza, fueron una baza importante en esa partida. Y, por ser así como lo pienso, no me parece una casualidad que el libro que recoge sus crónicas lo editara el Congreso de los Diputados. A tal señor, tal honor.

Pero regresando al tema central que me ocupa, deseo que echen conmigo una mirada al periodismo al otro lado del gran charco, ciñéndonos a seis grandes nombres: tres de la vieja guardia y otros tres rigurosamente contemporáneos.

En primer lugar, y no se sorprendan, Jorge Luis Borges. Para quienes no lo sepan, les aviso de que uno de los libros más interesantes de Borges es el que se titula *Textos cautivos*, donde se recogen sus colaboraciones de 1936 a 1939 en *El Hogar*, una revista argentina para las amas de casa. Entre ellas encuentra uno páginas que ya preludian al gran Borges posterior y, por su carácter breve y brillante, son un espaldarazo de la prosa grande al oficio del periodismo.

Gabriel García Márquez, por su parte, fue cocinero antes que fraile, es decir, periodista antes que narrador, y su extensa obra publicada en *El Heraldo*, de Barranquilla, y *El Espectador*,

de Bogotá, antes del lanzamiento de *Cien años de soledad*, la recopiló meticulosamente el francés Jacques Gilard y yo me encargué de hacer una selección en tres tomos para la editorial alemana de Gabo, como lo llaman familiarmente sus paisanos. Los tres tomos los titulé: *La Jirafa de Barranquilla*, *El Observador de Bogotá* y *El buen salvaje en Europa*. García Márquez se opuso de manera tajante a este tercer título, y yo me negué de modo no menos tajante a inventar uno distinto, con lo cual la pelota quedó en el tejado de la editorial, que se sacó de la manga un título aséptico: *Del Caribe a Moscú*.

Y el tercero de la vieja guardia es Mario Vargas Llosa, de quien ustedes –pienso– leen con regularidad sus columnas y saben que se puede estar o no de acuerdo con sus ideas, pero hay que sacarse el sombrero por el modo en que las expone. Por lo demás, siempre recuerdo la sonada polémica que mantuvo con su tocayo, el uruguayo Benedetti, en 1984, en las páginas de *El País*; una polémica en la que ambos se emplearon a fondo, pero siempre, los dos, desde la objetividad en lo argumentado y el respeto mutuo entre Marios. Benedetti le puso fin con una frase perfecta para citar cuando me hablan mal del Vargas Llosa columnista. Dijo Benedetti: «Afortunadamente, la obra de Vargas Llosa está netamente situada a la izquierda de su autor».

Entre los que llamé rigurosamente contemporáneos, me voy a limitar a citar los nombres de tres cultores de la crónica, el género periodístico de mayor solera, tanta que se remonta a Bernal Díaz del Castillo y los demás cronistas de Indias, si bien es cierto que en los siglos xv y xvi aún no existía la prensa. Pero sí existía el género, que ha resucitado con enorme brillantez a fines del siglo pasado y del que soy seguidor empedernido y admirador a carta cabal. Si desean leer buena literatura contemporánea en español, háganse con las colecciones de crónicas que han publicado tres periodistas argentinos: Leila Guerriero, Martín Caparrós y Juan Forn.

De regreso en España, elijo también tres nombres de entre los contemporáneos, y los tres ya muertos, para evitarme problemas con los vivos. De Juan Goytisolo es notable ver que los textos de sus artículos no desmerecen en nada de los más sabrosos de sus ensayos. De José Miguel Ullán, basta abrir en Google la busca de sus artículos –y son cientos–, amén de su obra de periodista radiofónico en Radio France Internationale y la creación del suplemento de *Diario 16*, *Culturas 16*, del que Carlos Fuentes dijo que era el mejor que se hacía en el mundo y, si bien no maxima-

lizo tanto como Fuentes, creo poder decir de buena fe que, si no el mejor, sí que fue uno de los mejores del mundo. Y finalmente, José Comas, el malogrado corresponsal de *El País* en Alemania, con quien compartí no pocas horas de amistad y de camaradería profesional, y cuyas crónicas de aquella Alemania de Bonn y las que dedicó al seguimiento del sindicato Solidarność en Polonia son modélicas del género.

Aproximándome al final de esta charla les recordaré que el periodista y pacifista alemán Carl von Ossietzky fue galardonado con el Premio Nobel de la Paz por su obra, y lo aceptó a pesar de la tenaz oposición de los nazis, que lo mantenían encarcelado. No pudo acudir a recibirlo en Oslo, pero queda su ejemplo como el de un profesional de la prensa que fue premiado por su obra periodística, si bien no como escritor. Ello me lleva a recordar que entre los 117 Premios Nobel de Literatura se encuentran varios periodistas de importancia. Me bastará con citar a Hemingway y Albert Camus: don Ernesto con sus crónicas de las dos guerras mundiales en Europa y de la guerra civil española; mientras Camus, desde el periódico de la resistencia francesa *Combat*, afilaba sus armas literarias para el futuro grandísimo escritor que llegaría a ser. Y que tan joven moriría, a sus 46 años, el 4 de enero de 1960, cuando en la carretera nacional francesa número cinco, en una recta sin obstáculos, en accidente provocado, según parece, por el exceso de velocidad a que conducía su Facel Vega el editor Michel Gallimard, murió y nos dejó huérfanos Albert Camus, su copiloto. Pensé entonces, y lo sigo pensando, que, amén del suicidio, hay más de un problema filosófico auténticamente serio. La muerte absurda, por ejemplo. Un día antes de la suya, y refiriéndose a la muy reciente de Fausto Coppi, el campeónísimo del ciclismo, Albert Camus había dicho: «No conozco nada más idiota que morir en un accidente de auto».

Sé que me he ido por las ramas, pero siempre me pasa hablando de Camus.

Lo que quería decirles, para casi terminar, es que ni a Camus ni a Hemingway les dieron el Premio Nobel de Literatura por sus respectivas obras periodísticas, sino por sus novelas, cuentos, ensayos y dramas. Hubo que esperar hasta el año 2015, cuando la Academia Sueca distinguió con su galardón a la periodista bielorrusa Svetlana Alexsiévich, entronizando de ese modo al periodismo como un género literario más. Y como remataría José Miguel Ullán: ni más ni menos. Pero no quiero dejar de mencionar que sé de sobra todo lo que me dejó en el tintero: Indro

Montanelli en Italia; Gore Vidal y Guy Talese en Estados Unidos; Robert Fisk en Inglaterra; Egon Erwin Kisch, Joseph Roth y Kurt Tucholsky entre los de expresión alemana y, desde luego, mi tocayo y amigo Ryszard Kapuściński en Polonia. Solo que el formato de la ponencia no me dejaba hueco para más.

Prensa que te quiero prensa. En las páginas de un buen periódico, el artículo firmado por un autor es literatura. Que a ese autor, por publicarlo en ese medio, le llamen periodista son ganas de marear la perdiz. Ojalá haya convencido a algunos entre ustedes de que el periodismo es mucho más que una colección de noticias. Me gustaría que así fuese, en una ciudad donde me admiraba desde niño que hubiese una calle en cuyo rótulo en azulejos se podía leer: «Periodista Luca de Tena»; una ciudad en cuya calle Ricos nació José Isidoro Morales, justamente celebrado como «padre de la libertad de prensa en España».

Y la paz. Así terminaba sus glosas un viejo periodista del viejo *Odiel* cuyo paradójico seudónimo era... Bélico.

Esta ponencia se presentó en el VIII Encuentro Iberoamericano de Prensa, dentro de la XIII Edición del Otoño Cultural Iberoamericano de Huelva, el día 27 de noviembre de 2020.

Por José Balza

Tres EJERCICIOS narrativos

CICO

Es el emisario de lo prohibido. Desembarca en el barranco y la noticia vuela entre hombres y mujeres, con diversas resonancias, pero dirigidas a un mismo punto. Nadie parece dar importancia a su aparición y ellas, sobre todo, fingen ignorarla.

El hombre que suscita ese interés secreto, sin embargo, carece de presencia y quizá ni siquiera reconocería la fama que lo define. Estatura mediana, delgado, de ojos negros agudos y nariz afinada; los labios estrechos, combados por un leve arco despectivo que quizá solo sea una media sonrisa o el marcado gesto de fumar. A los jóvenes y niños les parece viejo; a los adultos, detenido en unos eternos cincuenta años.

Se ha dicho que nació en Uracoa, en Tabasca o Buja, lugares remotos para aquellos años sin autos ni carreteras, de transporte en curiaras a canaleta o con pequeños motores fuera de borda Evinrude y no menos escasos Archimedes o 22. Traía un equipaje mínimo, señal de su errancia, aunque podía quedarse en el pueblo hasta seis meses. Después iba a otro y a otro o tal vez regresara a su origen. Nadie advertía que debió de tener un contacto eficaz con lugares cosmopolitas como Trinidad o Porlamar, prueba de lo cual eran sus innovaciones. Alguien dice que se llamaba Asisclo Moreno, pero para todos fue siempre Cico Moreno o, como en un código especial:

–¡Llegó Cico!

Aparte del incesante cigarrillo, bebía con pulso firme, pero nadie lo vio realmente borracho o tirado en alguna orilla del río por la madrugada, como ocurría con sus amigos.

Aparecía Cico y los hombres de la población –veinte casas en la ribera de las grandes aguas– se aprestaban a renovar su

humor, a escuchar chistes, asociaciones sobre personas, secretos lejanos o locales, trucos; pero, de manera especial, a escapar de la policía y la ley huyendo por las noches hacia la pata de las ceibas en los bosques próximos al rebalse para jugar peligrosas partidas de cartas. Linternas, el humo de unos tizones, alguna sábana sucia y ya el garito estaba listo. Allí se podían perder conucos, curiaras, sortijas, dinero. Cico sabía despertar el gusto por el azar, la ambición, el riesgo. Y aunque nada después lo demostrara, ganaba o arrebatava a los otros muchos bienes con discreción. El resultado de las partidas fue y sigue siendo un enigma.

Hasta el peligroso Mencho Díaz, a medias cacique, millonario salvaje y criminal, llegaba en su gabarra desde El Pajal alguna noche y se perdía con los otros en la selva. Arriesgándose con este hombre vulgar y temido, Cico paraba una partida. Corría el comentario de que el otro volvía a buscarlo para tener la revancha, pero Cico parecía invencible.

Entre las mujeres, de todas las edades, el estremecimiento era mayor y más misterioso, indecible. Hasta el punto visible de que, se supo, una vez Pragedes, ya madura, sinuosa y con muchos hijos, le impuso:

–Cico, no vuelva a llegar por el puerto de mi casa.

Se llamaba puerto el lugar del barranco frente a cada casa por donde la gente bajaba o subía hacia el río. La lancha del correo, en la que solía viajar Cico, podía detenerse donde él pidiera. De esta forma, Pragedes puso a salvo su escasa reputación.

Dicho íntimo temblor despertaba en las viejas una añoranza acogedora, en las maduras una expectación que anulaba a sus maridos, en las niñas un vivo latir de sus zonas. Algunas susurraban que Cico escondía un historial de violaciones y que las chicas forzadas o «sacadas» en el pueblo por varones regionales eran el resultado de las incitaciones efectuadas por Cico sobre ellos.

Pero una cosa fue el pérfido comentario común sobre el hombre y otra la manera real como era recibido, por las mujeres, en las casas. Los hermanos y maridos, que mucho lo apreciaban y hasta confiaban en los resultados de sus partidas nocturnas, ni siquiera suponían las sutiles maniobras diurnas de Cico, en su ausencia.

¿A cuántas pudo seducir? No hay noticias de que tuviera hijos o mujer en algún lugar. El viajero introdujo ante los hombres el condón, no tanto como instrumento preventivo sino como trofeo, también el urticante mentol chino y pequeños calidoscopios con imágenes de rubias abundantes en tetas.

Lucía a veces una gruesa Biblia que nadie se interesaba por tocar o leer. Cuando llegaba a las casas donde alguna mujer (de cualquier edad) lo saludaba con atención o le ofrecía café, extraía de su bolsillo cierto folleto blanco, lo extendía como un reducido acordeón y la visitada vibraba desde lo profundo por aquellas poses sexuales en que hombres y mujeres hacían el amor con movimientos nunca soñados.

Para entonces podía abrir su Biblia, que en verdad era una caja vacía, desde la cual emergía una verga gruesa, tallada en madera aceitosa que la mujer contemplaba seria o sonriente, extasiada, mientras Cico abría su bragueta de botones para mostrar el original.

EL ANTIFAZ VERDE

En una mínima aldea, siete casas a orillas del inmenso río, casi invisibles en la selva, un chico de trece años lee. Más que leer interpreta las pocas ilustraciones que sintetizan la trama de esa noveleta. El libro llega a sus manos prestado por una anciana que guarda sus ejemplares en una caja de cartón. La narración trata de un hombre con capucha oscura que defiende a gente de la gran ciudad; en sus aventuras conoce a una mujer rubia, vestida de rojo y con antifaz, que también se ocupa de salvar casos.

El muchacho de la aldea y sus hermanos celebran las tradiciones locales: navidad, carnaval. En esta oportunidad, su mamá, costurera, le hace una capa y un antifaz verdes con retazos sobrantes. Él los luce durante ese carnaval y cuando terminan las pequeñas celebraciones, los guarda. Estamos en 1952. La población carece de luz eléctrica, pero la luz lunar es poderosa. Después de conocer las aventuras del hombre encapuchado, se le ocurre salir por las noches, con capa y máscara, y recorrer a escondidas las salvajes rutas del pueblo. Nadie lo ve y él cree estar resolviendo misterios; ignora que está husmeando el futuro. Usar un antifaz lo convierte en alguien imaginario, viril y audaz.

Cuando, a mediados de marzo del 2020, ese mismo hombre sale de su apartamento –ahora en una ciudad– a comprar alimentos, ve con sorpresa que algunas personas ocultan el rostro con mascarillas. Algo había escuchado por televisión acerca del nuevo virus. Y solo entonces –ya está en su viejo auto, dispuesto a regresar a casa, es mediodía–, de manera casi prodigiosa, parece descubrirse a sí mismo, fragmentado por la luz y las otras personas, corriendo por la calle con su capa verde y el antifaz.

Mientras conduce, sonriente, vislumbra la carátula de aquella narración: los dos enmascarados en peligro. Al llegar al apartamento,

busca con ansiedad en su pantalla y allí están de nuevo. El nombre del autor, G. L. Hipkiss; la ¿acuarela? de Moreno y, en el ángulo superior, la capucha del vengador. Es el mismo libro que tuvo en sus manos: *Víctima propiciatoria*.

Y entonces, con calma, vuelvo a ver a aquel muchacho de trece años que recorre como sonámbulo –a pesar de espinas, bejucos, zancudos y serpientes– los trechos sombríos del bosque, iluminado a ratos por el esplendor lunar. Él nunca supo lo que temía o quería ver. Esta aclaración posible me corresponde a mí.

Han pasado casi setenta años. El antifaz verde fue mi señal secreta de pertenecer a un reino propio. A medias entre ser vegetal, pez terreno, zona de claridad estelar, sombra, tierra, muchacho y hombre, agua: cuanto lo imaginario pudiera fortalecer en mis gestos simples, carentes de significados pero sentidos como imprescindibles, mientras buscaba una certeza. Esta, sin duda, tenía que pertenecer a lo íntimo y único, mezcla de animalidad y lucidez, siempre marcada por la sorpresa y la dicha. Una forma recóndita de lo superior.

Ahora, invadido por noticias, información y análisis, también por el peligro político que nos cerca, enmascarado para cumplir hasta la más mínima diligencia, veo las calles con gente apresurada y temerosa, tratando de que nadie se acerque de forma imprudente, protegiéndose de una amenaza invisible y real; y, muchos de nosotros, conscientes de que otro peligro encapsula a la pandemia.

El sometimiento del país y la ciudad ocurrió de manera gradual, pero notable. No hubo resistencia violenta a la práctica de la muerte. Por ahora es tarde. La población ha sido exilada, dispersada; los líderes aprisionados o muertos. Política y droga son la alianza perfecta para los que mandan.

Pero este hombre, después de conversaciones secretas, sale hoy de manera inocente, como cuando niño, a cumplir una tarea. Han calculado que su edad sería garantía de camuflaje. Y convenció a los otros. Vuelve a ir enmascarado; se acercará al centro del poder, investido con los infalibles instrumentos de hoy. Sin identidad, sin huellas de sí mismo; disimulado por su edad y su cuerpo viejo, aunque aún firme y ágil.

Alguien lo ha llevado a poca distancia de la casa del poder. Luego, camina con naturalidad, seguro de su acción. El día es brillante y lo disimula dentro de los demás. Pasa primero por el parque de árboles suavemente movidos. Reconoce el aura de un placer mortal. Y no puede dejar de sentir que una parte suya recorre de nuevo las vías de su infancia: sus ojos son las hojas vibrantes; manos y pulmones las ramas, sus pies raíces que sacuden

el suelo. En su cabello –raramente duradero– el viento hace sonar sílabas que son identidades: los nombres amados de la gran ceiba y su ampulosa cintura; el tinte bermellón de los almendrones; el caimito en su danza violeta; cedros de oscuro verdor; el raudal en oro puro de los araguaneyes; una planta de bucare; los caobos y su vino aéreo, cada pino una estela; palmeras ondulantes como abanicos, cacao y cafetales blancos. Hierba, arbustos, elevados troncos; los árboles de antes y los de ahora fluyen dentro de él, sostienen la ciudad.

Cuando está a pocas cuadras del objetivo, nota la altura de los edificios, que fueron orgullo de actualidad para la urbe. Se asoma a la entrada del más alto; ve gente salir de un ascensor. Y un impulso voluptuoso también lo lleva a repetir uno de aquellos gestos que él, por añoranza, cumplía cuando recién llegó: subir a la terraza más alta y desde allí ver todo.

Lo hace, con gusto. Ningún enmascarado lo retiene; tampoco se trata, como antes, de ejecutivos, empleados y pudientes. Todos se parecen un poco a él. Sube y desde que comienza a hacerlo su cuerpo repite, célula tras célula, aquella experiencia de su plenitud. La ciudad se adhiere a su piel, lo eleva, lo deja ante cielo, calles y avenidas: la ciudad es él, en su plenitud de antes, porque la altura borra el deterioro. Siente las altas fachadas como aletas de su nariz, los ruinosos ventanales como miradas inquisitivas, el escaso tráfico de abajo en sus rodillas. Y sobre todo, cosa que no se advierte al caminar las calles, la inmensa alfombra o cúpula, de cambiantes tonos, que integran los árboles de parques, barrancos, colinas, suspendidos junto a puntos claros de casas y edificios; porque la ciudad también es un doble bosque –construcciones y plantas– que palpita en el verdor.

Controla la excitación y decide bajar. Como sabe, el tiempo es adecuado. Los otros deben estar a la misma distancia; y coincidirán, para asombro de militares, poderosos y narcos, en el lugar exacto. Ahora reconoce el gesto incierto del muchacho en las noches. Su cualidad. El hombre del antifaz verde va hacia el punto exacto. Por un segundo, mientras avanza, atraviesa la sensación de fracaso.

LOS TRES

1

Otro detalle raro: las dos mujeres enviaron sus mensajes el mismo día. Una, con su voz; la otra, mediante un largo escrito. Ambas estaban en remotas regiones del planeta –y quizá fuera de este–.

Él sabe que en su oficio es uno de los últimos de esta época y que quizá solo sea ejercido por cuatro o seis especialistas en el sistema astral.

Esto último nunca lo había pensado así. Se formó y lo ha practicado durante toda su vida con naturalidad, aun en las condiciones difíciles de su país. Desde hace décadas los habitantes son conscientes del cerco que los aprisiona. Ejército y traficantes sometieron aquí a millones de personas como lo vinieron haciendo en todo el continente. En algunas regiones, fingiendo procedimientos democráticos, en otras directamente con la violencia. Ese primer límite opresivo casi parecería –visto desde fuera– como una opción lógica de gobierno: el poder finge mecanismos de libertad que son ficticios; es la gente, en su movilidad diaria, la que puede dar testimonio y sufrir la mutilación de sus derechos, placeres, necesidades, expansiones.

El otro cerco es más reciente y ondula por todo el planeta con variaciones: una plaga invencible –despertada de su sueño milenario o salida de un laboratorio, por error o por cálculo político– extermina o paraliza a poblaciones enteras. El individuo está obligado a permanecer en casa –como quiera que esta sea, ruinas o un palacio ultramoderno–, a salir cubierto por uniformes severos para adquirir alimentos y agua, imposibilitado de frecuentar a los demás y de utilizar los restos del transporte público; mientras los poderosos poseen naves rapidísimas. Aquí la tecnología de otras naciones solo es adquirida por ellos.

En aquellas la vida cotidiana ha sido alterada por la plaga, pero lo esencial se mantiene normal.

Tampoco es seguro que la amenaza continúe o sea cierta para la gran población del continente. Se previó un año para combatirla. Muchas señales indican que ya desapareció y que la terrible cortina de desinformación lo oculta, en beneficio de los dominantes.

Él considera que esa es la verdad y que, por una absurda paradoja, su oficio, casi secreto en estos momentos, eleva su relevancia y clandestinidad debido a ella. Puede aclarar pertinaces malentendidos, excluir falsos prestigios, proponer consagraciones.

No es extraño que reciba peticiones; la gama es amplia y por momentos puede resultar cómica. Por la voz y por ciertas palabras en el mensaje escrito, valora que ambos han sido concebidos por personas de esta nación.

Él no había nacido en esta ciudad, sus padres sí. Ninguno de ellos aprobó el proceso de su formación. Preferían que fuese pi-

loto espacial o técnico virtual o botánico de asteroides, pero sin saber cómo se enamoró de su propio idioma o de los intrigantes volúmenes en que fue escrito. Para los antiguos, un trabajo como el suyo pudo ser denominado de bibliógrafo (si este vocablo existiera hoy). Como la edad para la población estaba controlada, apenas murieron sus padres abandonó el país de hielo, polar, y vino a los orígenes de ellos. Sus años iniciales aquí, donde encontró valioso material para laborar, fueron casi felices. De no haber surgido la plaga universal habría ingresado a la lucha contra los poderosos y, lo cree, de algún modo en poco tiempo habrían vencido.

Al comienzo no dio importancia a los dos mensajes simultáneos; tenía trabajo serio que cumplir. Una tecnología aplastante servía a los mandatarios para ejercer el dominio, pero, en su caso, también podía ser hurtada, filtrada para otras finalidades. Su oficio lo había inclinado a eso desde el comienzo y entonces mucho agradecía a los padres que lo hubiesen obligado a tener una formación multidisciplinaria, como decían ellos.

Tras la sociedad primitiva, tribal, de obediencia y alimentación para bestias (la población) ya instaurada aquí, persistían agudísimas interrogantes, búsqueda de soluciones casi delirantes para inquietudes filosóficas, históricas, políticas, estéticas. Se originaban desde agrupaciones y personas secretas –academias, hubiesen anotado varios milenios antes, o eruditos– y, aunque su trabajo bien remunerado –no solo con dinero– lo hubiese puesto en su contacto, nunca hubo otro tipo de relación con ellas. Esas interrogantes estaban asentadas en el lenguaje.

Por ejemplo, se quería determinar si aquel tratado sobre un hombre casi animal, fraguado por autores que necesariamente debían ser ciegos, era el retrato de uno de ellos o la duplicación del llamado dios o una criatura inofensiva e irredenta, cruelmente elegida para ejemplo cuando nada suyo podía ser modélico.

Se le proponía también hallar, mediante fórmulas, una clave que permitiera vivir paralelamente, sin enfermedades, a través de sonidos equivalentes a sílabas. O detectar en qué medida matemáticas y física no eran más que una ilusión siempre postergada de palabras que nunca lograrían conclusiones. Muchas veces, él padecía el desconcierto de estar afrontando caprichos, juegos estériles, y aun así aceptaba la tarea, intentaba resolver con fórmulas de silencio, sonido, cifras el enigma. Pocas veces, según los solicitantes, cayó en el fracaso.

Los años –¿años?– le habían aportado cálidas designaciones para su oficio. Al comienzo, cuando era él quien ofrecía sus

servicios, utilizó un vocablo casi divertido –tal vez eso contribuyó a la rápida difusión de su trabajo–, pero los mismos interesados fueron utilizando nombres y fórmulas que, si bien lo extraviaron un tanto, también le permitieron dar jerarquía a sus respuestas y resultados. Y quizá todos ellos tenían alguna certeza sobre la cual inicialmente no se interrogó, sino que la empleó para dar contorno riguroso a sus proposiciones. Muchas de ellas, lo reconoce hoy, circulan y son apreciadas y, ¡cómo no decirlo!, sostienen su prestigio. Rápidamente, ahora que ambas mujeres lo acaban de consultar, se las repite, con buen humor: *ecdótica, anaskópsi, kriticos, cribum, cernere, criticus...*

Después dedicó un tiempo obsesivo a analizar esas fórmulas y sus orígenes, rasgos, implicaciones y continuidades.

Sin embargo –y sabe exactamente cuándo se hizo consciente de eso, aunque ahora no interese, al descubrir que quizá una decena de buscadores extraviados en el planeta, o fuera de él, acudían al mismo tipo de investigación–, aceptó que hasta lo nimio de alguna de sus tareas, todo, quedaría registrado en una perenne red que dependía de él y, tal vez, de sus rivales o imitadores. Estar en ella es pertenecer al tiempo futuro, contribuir con él, revivir. Tiene la íntima sospecha de que su sistema también caducará, aunque nadie lo vislumbre así. Él no puede establecer el porvenir, apenas alimentar alguna de sus frágiles raíces, como cualquiera; pero no debe sugerirlo siquiera. Y tal sed de futuro pudiera haber impulsado a las dos mujeres para hacer contacto con él.

En verdad, no hubiese retomado los mensajes de ellas –ya los había clasificado como prescindibles– si, de manera curiosa, ambas no hubiesen insistido, sin saberlo, de nuevo el mismo día y a la misma hora. Y, por causas insólitas, haber elegido en el vasto océano de los iconos el mismo, idéntico, para identificar sus correos.

Heina –y el hombre hurgó en sus archivos de años: encontró que era la misma quien décadas atrás había menospreciado varios de sus primeros trabajos, quizá con razón, y hasta los había excluido de sus reconocidos «informes» anuales– fue bella, delicada y elegante: la ve caminar y dictar cursos, hablar en idiomas remotos con fluidez, porque la red conserva innumerables apariciones suyas. Ahora pueden tener la misma edad. En ediciones virtuales recientes su voz acompaña imágenes clásicas de pinturas y manuscritos; ella no aparece.

Cuando reabre el mensaje reciente descubre, para su sorpresa, que Heina no le ha enviado uno de aquellos eruditos trabajos por los cuales es valorada mundialmente; no se trata de mostrar su ase-

soría en alguna consulta o comparación entre obras muy antiguas. La mujer, a quien nunca ha visto, le remite algo como una écfrasis imposible: un escrito multilingüe, interminable. En su pantalla, él acelera el vistazo: sí, es algo que insiste en tonos épicos, que evoca a Jenófanes –«Mejor que la fuerza de hombres o potros es, de verdad, mi saber»– y a Milton, pero que asoma instantes amorosos, sutilezas y traiciones. Solo una revisión detallada le informará del contenido total. (Más tarde concluirá que es una autobiografía críptica, lo cual aumentará sus interrogantes: ¿Por qué me elige como su analista?). Pero no está claro el motivo por el cual ha sido enviada.

El otro mensaje es de Maricruz Honey Salvatierra y Yem, de quien todos saben todo: una lubricante reina de belleza –aunque a él, ahora que la evoca, nunca le gustó su boquita–, quien de manera natural pasó a la radio y de allí a las redes informáticas conocidas hasta hoy. Solo habla con la mixtura oral de moda, vaga, imprecisa, casi como una risa. Nunca envejece –disciplina gimnástica– y su actitud desafiante le ha creado una fama merecida de intransigente. Es morena, de largo pelo que recoge atrás evocando a Kim Novak en un deteriorado *film* de suspenso. El hombre ha respetado su valentía al entrevistar a perseguidos políticos y al denunciar abusos en el medio noticioso.

El educado, aunque frío, el llamado de la mujer era directo: «Quiero entrevistarle la próxima semana por mi canal personal».

También ella vive ahora en algún remoto lugar y su indiferencia hacia él –estando casi en el mismo sistema– nunca le permitió conocerla. Recuerda acerca de Maricruz lo que todos. Sabía que esa entrevista significaba una poderosa difusión para sus logros. Pero, recapacitó con crudeza, ya no lo necesitaba. (Luego, al meditar, se preguntó si, al contrario, el efecto favorecería a Maricruz, impregnándola del aura clásica que no poseía).

Si dudó en responder a Heina, el hombre contestó enseguida a la otra, con una sola pregunta:

–¿Por qué?

En segundos ella replicó: «No lo sé, pero ya te envío oralmente algunos de mis temas». Y así fue. El hombre consideró al escucharlos que eran muy tontos, pero también que se podía tratar de un inicio general. Decidió esperar.

Al día siguiente recibió un material extenso: momentos culminantes, de tres minutos, de la nueva serie dirigida por ella. Cuando pudo verlos en la noche, todo allí parecía correcto y atractivo (trama, escenarios, rápidos parlamentos; encuadres, efectos especiales, musicalización, etcétera), excepto por dos

razones. El producto era fascinantemente banal, incoherente y venía acompañado por una petición (o una orden): «Quiero lanzar este programa con una introducción o comentario tuyo, de tres minutos, que se repetirá al inicio de cada episodio, en la difusión universal». Y de una cifra.

El hombre decidió volver a esperar.

Ella no mencionó de nuevo la entrevista. Había sido una manera de aproximarse.

2

Dejó pasar un mes sin responderles.

Como era de esperarse, Heina guardó silencio. Él lo consideró un gesto de discreción y dignidad y entonces decidió leer, revisar en lo posible el material que había enviado. Antes de hacerlo buscó en la pantalla aquellas imágenes que la mostraban hermosa y refinada, con un halo de transparencia que antes no había notado.

Dedicó muchas horas. El texto era sórdido y puro, el perfil de un espíritu sometido a las ansiedades del conocimiento y a la comprensión de lenguajes y autores remotos. La huella de una vida que se había elevado a cielos ignotos y descendido a la humana carencia, a debilidades y sombras. Sacudido, iba a cerrar el equipo cuando advirtió un detalle separado, breve y pleno. Heina le confesaba que, si lo introducía en su red, este material y quizá toda su obra iba adquirir un nuevo vigor, la prueba de su durabilidad; le pedía que lo salvara del olvido.

El hombre sonrió y comenzó su trabajo para Heina.

Casi al mismo tiempo –¡oh, las coincidencias de nuevo!– asomó en su pantalla un nuevo mensaje de Maricruz Honey Salvatierra y Yem: solo una cifra, mayor que la anterior.

El hombre no respondió y eliminó sus correos.

Tres DIVAGACIONES sobre «Divagación» de Rubén Darío

La necesidad de huir de una realidad insoportable en su mediocridad, expatriándose en el tiempo y en el espacio, orientó la imaginación de Rubén hacia el Oriente como frontera de lo exótico, y hacia la Antigüedad clásica como paraíso del culto a la belleza y de la permisividad moral. Conoció y asimiló la interpretación erudita de la mitología aportada por los estudiosos decimonónicos de la Historia Antigua, como *Les religions de l'antiquité dans leurs formes symboliques et mythologiques* de Joseph-Daniel Guigniaut y *La Mythologie dans l'art ancien et moderne* de René Ménéard. Se trata de una sabiduría poetizada por Leconte de Lisle (*Poèmes antiques*, 1852), José María de Heredia (*Les trophées*, 1893) o Louis Ménéard (*Poèmes*, 1855; *Réveries d'un païen mystique*, 1876).

El orientalismo de Rubén obedece a la búsqueda de nuevas sensaciones, una nueva espiritualidad y una nueva estética. China y el Japón aparecen ya en «De invierno» (*Azul*), donde una mujer, Carolina, dormita «envuelta en un abrigo de marta cibelina» y próxima a «un biombo de seda del Japón». Un pasaje de *Tierras solares* nos pone al tanto de cuál era el Japón que interesaba a Rubén; conviene tenerlo presente a la hora de interpretar «Divagación», de *Prosas profanas*, el mejor testimonio de su japonismo: «Nada más odioso para mí que un doctor japonés vestido de londinense, que durante el tiempo que nos tocó estar juntos en un compartimiento de ferrocarril me hablaba con desprecio de los pintores japoneses y de la poesía de su raza, y me elogiaba la invasión del parlamentarismo y la occidentalización de sus compatriotas» (Rubén, 1920, pp. 49-50).

El exotismo oriental alcanza un gran desarrollo en la literatura de entresiglos. La cultura y el arte del Japón, unidos en

ocasiones a los de China, se incorporan como nuevo territorio de lo exótico en el último cuarto del XIX gracias a la apertura a Europa de la Era Meiji. De 1868 data el *Retrato de Émile Zola* de Édouard Manet, con su biombo y la pintura situada junto a una copia o grabado de *Los borrachos de Velázquez*, y otro de *Olympia* del mismo Manet. De 1870 una de las obras maestras de las artes decorativas de todos los tiempos: la «Peacock Room» de James Whistler. De 1887 *La cortesana* y *Le père Tanguy* de Van Gogh; de 1867 *Le livre de jade* (con edición ampliada en 1902), y de 1885 *Poèmes de la libélulle*, de Judith Gautier; de 1907 *Rimas japonesas* de Efrén Rebolledo; de 1892 «Kakemono», de *Nieve* (1892), y de 1893 «Sourinomo», de *Rimas* de Julián del Casal; de 1922 «Estampas japonesas» de *Las horas doradas* de Leopoldo Lugones. Sin olvidar *Madame Butterfly* (1904), de tema japonés, y *Turandot* (1926), de tema chino, ambas de Giacomo Puccini.

El poema que mejor representa la síntesis rubeniana entre exotismo y deseo es «Divagación», de *Prosas profanas*, donde se evoca un catálogo de figuras femeninas de todas las etnias y épocas, el sueño enciclopédico de un viajero que recorriera el espacio y el tiempo a través de sus mujeres, encarnación todas ellas de la Mujer con mayúscula. Entre estampas grecolatinas, medievales, rococó y wagnerianas, les llega el turno a las mujeres orientales. La imagen de las chinas se reduce al tópico: «¡Oh bello amor de mil genuflexiones, / torres de kaolín, pies imposibles, / tazas de té, tortugas y dragones!... / Pero no así la de las japonesas: / Ámame, japonesa, japonesa / antigua, que no sepa de naciones / occidentales, tal una princesa / con las pupilas llenas de visiones; / que aún ignorase en la sagrada Kioto, / en su labrado camarín de plata / ornado al par de crisantemo y loto, / la civilización de Yamagata».

Hay que tener en cuenta que lo que realza y confiere actualidad al Japón en la Europa de fines del XIX es la novedad de la Era Meiji: su renuncia, no compartida aún por China, a ser un ámbito cerrado y consagrado a la perpetuación de las tradiciones, y su voluntad de equipararse en ciencia y tecnología a Europa. A bote pronto se podría suponer que cuando el poema de Rubén se refiere a «Yamagata» está aludiendo a la ciudad japonesa de ese nombre, célebre por sus templos budistas. En efecto, en el *hinterland* de la ciudad se encuentran las tres montañas sagradas de Haguro-San, Gas-San y Yudono-San, con los templos de la secta Shugendō, conocida por sus prácticas de automomificación en vida. En consecuencia, la mujer japonesa que Rubén prefiere, chapada a la antigua,

explícitamente refractaria a la civilización occidental, no puede ser la antítesis de lo que representa la ciudad de Yamagata, sino todo lo contrario¹. A mi modo de ver, Rubén aludió, cuando cifró su ideal en una mujer que ignorara «la civilización de Yamagata», no a esa ciudad sino al príncipe Aritomo Yamagata, el más destacado artífice de las reformas de la Era Meiji, que se distinguió, ya se ha dicho, por la modernización y la occidentalización del Japón. El príncipe fue primer ministro, ministro de Marina y de la Guerra, y gestor de la victoria japonesa contra China y Rusia en las guerras de 1894-1895 y 1904-1905. A Rubén no le resultaba extraña la actualidad del Japón en el momento en que escribió el poema. *Prosas profanas* aparece en 1896, recién acabada la guerra sinojaponesa, y a ella y a la rusojaponesa se refirió sin duda en el «Canto de esperanza» de *Cantos de vida y esperanza*: «Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste. / Un soplo milenario trae amagos de peste. / Se asesinan los hombres en el Extremo Este. / ¿Ha nacido el apocalíptico Anticristo?».

*

Hace años apunté, sin el detalle que sigue, que el poema de Rubén pudiera proceder del rarísimo libro *Le Harem* del olvidado poeta Ernest d'Hervilly, el segundo desde la derecha, en primera fila, en el lienzo titulado *Un coin de table*, de Henri Fantin-Latour, donde figura en compañía, entre otros, de Verlaine y Rimbaud².

Es posible que D'Hervilly sea la fuente literaria de «Divagación». Desde luego, la declaración inicial «Au lecteur» la hubiera podido escribir Rubén: «Ce livre est mon Harem. Ici sont enfermées / les Femmes qu'un poëte aux espoirs persistants / chercha, d'un pole à l'autre, à travers tous les temps, / sur les ailes du Rêve, et qu'il a très-aimées».

El molde estrófico de «Divagación» (cuartetos endecasílabos de rimas cruzadas) es muy similar al de *Le Harem*, que consta de 25 poemas en cuartetos alejandrinos de rimas asimismo cruzadas, con la peculiaridad de que en cuatro casos (poemas 3.º, 6.º, 21.º y 25.º) los versos segundo y/o cuarto son más cortos. En cuanto a los lugares en que se sitúan sus ensueños, D'Hervilly da la vuelta al mundo: Holanda, Grecia, Florencia, Venecia, Francia, Gran Bretaña, Noruega, Groenlandia, Rusia, Palestina, Mesopotamia, Egipto, Argelia, el África no mediterránea, Japón, China, Luisiana y Australia. El tiempo, indefinido muchas veces, va desde la Antigüedad

de la Grecia clásica a la época contemporánea al autor, pasando por la de la conquista romana de las Galias, y el siglo XVI.

Las mujeres que pueblan ese *Harem* como objeto del deseo de D'Hervilly forman un conjunto pintoresco y peregrino en su heterogeneidad y estampa, si bien en su mayoría tienen en común la extrema juventud (la menor es una niña de 14 años, trenzándose el pelo desnuda). Una joven holandesa modesta e inocente, de ojos azules, tez de blancura láctea y experta cocinera. Una gitana cargada de joyas falsas. Una dama británica de la *upper class*. Una negra opípara, «calipigia» (de hermosas nalgas) y abundante pecho, envuelta en un manto de plumas de aves multicolores que le ha fabricado el salvaje en el que D'Hervilly se proyecta, un cazador africano con arco y flechas, dotado de poder de vida y muerte sobre su amada, la cual lleva el tabique nasal perforado por un anillo como el que se usa para enlazar el roncal de una res. Una mora rechoncha riendo medio desnuda sobre una tumba. Una esquimal de 15 años capaz de conducir un trineo con tiro de 30 perros y de arponear ballenatos entre placas de hielo, acompañada por una foca que la adora y se comporta como un perro faldero. Una joven de la misma edad, de tiempos bíblicos, junto a un pozo, que viene así a ser la Rebeca del Génesis. Una profetisa gala del siglo I a. C. Una vikinga, naturalmente rubia. Una cortesana florentina del Renacimiento italiano y una dama veneciana, rubia, de seno opulento y vestida de terciopelo rojo, como pintada por Veronés. Una criolla de Luisiana en su hacienda con esclavos negros cultivando algodón, tabaco y caña de azúcar. Junto a ellas, dos figuras sobrenaturales: en el poema 5.º, la aparecida que corre descalza en medio de la noche, real o de pesadilla, de una ciudad portuaria; en el 16.º, una rusalka emergiendo a medianoche de un río, cuyo canto atrae al viajero prometiéndole disfrutar, en su reino submarino, de ella y sus 12 hermanas. El poema 11.º («L'Empire du Soleil Levant») se refiere al japonismo, definiéndolo, tal como expusimos más arriba, como la moda que encandila a los franceses, e introduce a una japonesa, antaño amante de un samurái muerto en el campo de batalla, ahora nostálgicamente inmóvil en su balcón sobre un estanque; el 19.º («La dame de Pé-king» [sic]), trae a escena a la hija de un mandarín.

La ambientación incluye, al hilo de los casos, la pintura de «Terburg» (Gerard ter Borch, siglo XVII), el *college* de Eton y las universidades de Cambridge y Oxford, el Grand Tour y la caza del zorro, ibis, cocodrilos, lotos, las pirámides y algunos dioses del panteón egipcio, druidas, dólmenes, el muérdago de los robles sa-

grados, pavos reales, bonsáis, papel de arroz, perros Fo y Budas panzudos, la aurora boreal, el Valhalla, los dioses del panteón escandinavo, las valquirias, un escaldo o bardo y las runas, y la figura del dibujante y caricaturista francés Paul Gavarni (1804-1866).

Además del *bric-à-brac* estrambótico que supone tal conjunto, las rimas son en ocasiones ripios magistrales (así «chèque» y «plum cake», en el poema 15.^o), y los versos están hisopados de términos insólitos, barbarismos o arcaísmos, en ocasiones escritos con ortografía fantástica y de toda clase de ámbitos (botánica, zoología, gastronomía, gemología, cosmética y farmacología, derecho, artefactos y objetos diversos) que pretenden sorprender o crear ambientes epocales o geográficos inactuales y misteriosos. El resultado es altamente *pompier*, y si Rubén conoció este libro hemos de agradecerle la sobriedad y el sentido común que le hizo no seguirlo en sus excesos y dislates.

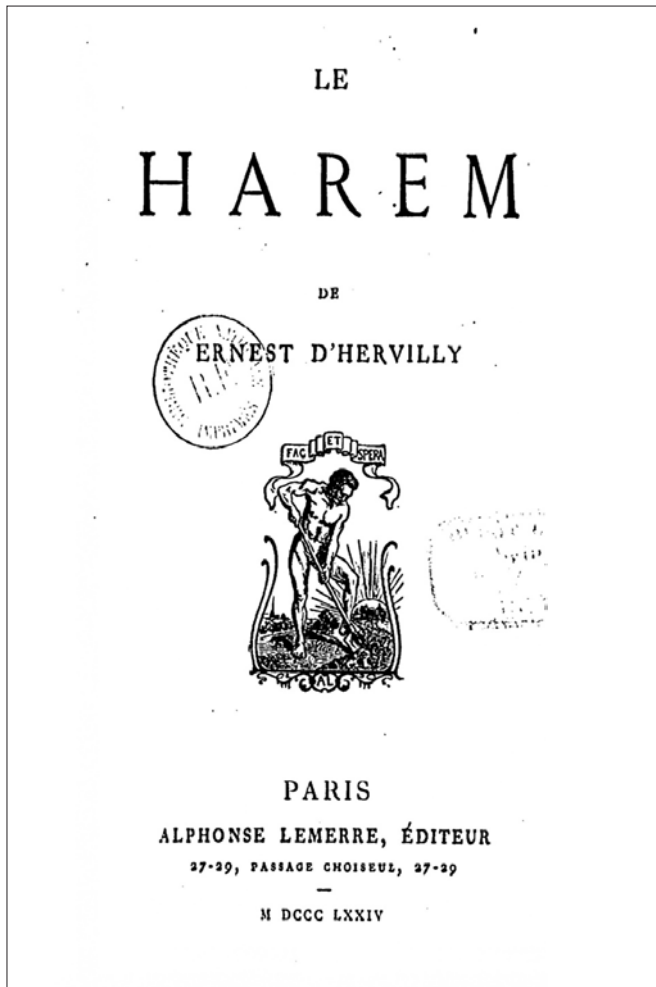
La motivación global del conjunto creado por D'Hervilly es, según el poema final, el deseo de abandonar «l'Europe sanglante et caduque», perder de vista «les murs troués de balles / à la hauteur du crâne humain» (alusión a la guerra franco-prusiana y la Comuna, y acaso a la causada por la unificación de Italia), y exiliarse a un país de cisnes negros de pico color de rosa, a África o Australia. Téngase en cuenta que el libro, publicado en 1874, reúne poemas escritos a partir de 1862.

*

Cabe también preguntarse qué proyección o correspondencia real podía tener, en la vida de Rubén, ese desfile escrito en «Divagación», en el que aparecen una bacante griega, una marquesa del XVIII francés, una dama de la Edad Media florentina, una sirena del Rhin, una andaluza a lo Romero de Torres, una princesa china, una japonesa a la antigua usanza, una bayadera hindú y una reina de Saba, a todas las cuales pide Rubén amor. No veo más que una posibilidad de hacer realidad ese sueño: un burdel –Rubén los frecuentaba, como es sabido– con señoritas disfrazadas y habitaciones decoradas a gusto del cliente más extravagante.

Es curioso que, no obstante las aspiraciones de Rubén, quien al parecer consiguió hacerlo feliz fuera Francisca Sánchez, una mujer que nos recuerda el triste relato, en *Los raros*, del matrimonio *in articulo mortis* de Villiers de l'Isle, y que no encaja entre las Galateas gongorinas o las marquesas verlenianas. Es probable que, tanto como una *geisha* envuelta en los mitos y arcanos del Japón de

antaño, hubiera encandilado a Rubén una mujer mundana y perversa como la condesa de Noailles pintada por Zuloaga; y sin duda le hubiera encantado disponer, como D'Annunzio, de un cortejo de condesas, duquesas y marquesas (Luisa Casati, María Gravina, Alessandra di Rudini), con la actriz Eleonora Duse como pavo real. Francisca Sánchez hubo de ser una mujer de pañolón y cocido, a la que cuadran, más que los ensueños y los mitos, las virtudes sencillas cantadas por Manuel Machado en «La mujer de Verlaine» (de *El mal poema*) y «Sé buena, es el secreto» (de *Caprichos*): «Sé buena. Es el secreto. Lloro o río de veras. / Que se asome a tus ojos y a tus labios de grana / la ternura de tu corazón, sin las huera / flores de trapo de la retórica vana. [...] / Y que el tesoro / de tu hermosura sea dulcemente ofrecido, / como al sediento un sorbo de agua pura en la mano».





Henri Fantin-Latour, *Un coin de table* (1872).

NOTAS

¹ Aunque en ocasiones *civilización* se emplea como sinónimo de *cultura*, el término evoca primordialmente, en mi opinión, lo que en una cultura concierne a la ciencia pura y aplicada, la técnica, la industria, las finanzas; y el adverbio *aún* parece más propio de la alusión a una realidad reciente que a una centenaria o milenaria.

² En el volumen colectivo *Ogni onda si rinova* (Como, Pavía, Ibis, 2011).

BIBLIOGRAFÍA

- Casal, Julián del. *Nieve*, Imprenta La Moderna, La Habana, 1892.
- , *Bustos y rimas*, Imprenta La Moderna, La Habana, 1893.
- Darío, Rubén. *Los raros* (segunda edición corregida y aumentada), Maucci, Barcelona, 1905.
- , *Tierras solares*, Mundo Latino, Madrid, 1920.
- , *Obra poética* (editado por José Carlos Rovira y Sergio Galindo), Turner, Madrid, Biblioteca Castro, 2011.
- Gautier, Judith. *Le livre de jade*, Lemerre, París, 1867.
- , *Poèmes de la libélulle*, Gillot, París, 1885.
- , *Le livre de jade* (segunda edición), Juven, París, 1902.

- Guigniaut, Joseph-Daniel. *Religions de l'antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques...* (10 vols.), Treuttel et Würtz & J. Kossbühl & Firmin-Didot Frères, París, 1825-1851.
- Heredia, José María de. *Les trophées*, Lemerre, París, 1893.
- D'Hervilly, Ernest. *Le Harem*, A. Lemerre, París, 1874.
- Leconte de Lisle, Charles-Marie. *Poèmes antiques*, Ducloix, París, 1852.
- Lugones, Leopoldo. *Las horas doradas*, Babel, Buenos Aires, 1922.
- Machado, Manuel. *Poesías completas* (editado por Antonio Fernández Ferrer), Renacimiento, Sevilla, 1993.
- Ménard, Louis. *Poèmes*, Dentu, París, 1855.
- , *Réveries d'un païen mystique*, Lemerre, París, 1876.
- Ménard, René. *La Mythologie dans l'art ancien et moderne*, Delagrave, París, 1878.
- Rebolledo, Efrén. *Rimas japonesas*, Shimbi Shoin, Tokio, 1907.
- Verlaine, Paul. «Art poétique», *Jadis et naguère. Oeuvres poétiques complètes* (editado por Y.-G. Le Dantec y Jacques Borel), Gallimard, París, 1968.

Por Fernando Castillo

Un SAINETE cinematográfico y suburbial

«Un Solana, un auténtico Solana», exclamaba entusiasta Conchita Montes con esa particular dicción que la hacía más atractiva en una entrevista con Fernando Méndez-Leite, a principios de los años ochenta, al referirse a *Domingo de carnaval*, la película de Edgar Neville realizada cuarenta años antes, con ocasión de su primera proyección en televisión. Era una declaración expresa de solanismo, de la que la fascinante y culta Conchita Montes –también escritora con su verdadero nombre, Conchita Carro, y creadora del «Damero maldito» de *La Codorniz*– podía hablar con conocimiento, pues no solo conocía perfectamente las obras de José Gutiérrez Solana que colgaban en el despacho de la productora y, luego, en la casa de Neville, en los aledaños de la Castellana más yeyé, sino que ella fue la protagonista femenina de la película más solanesca, encarnando a la joven y castiza madrileña Nieves con un estilo de elegancia inimitable.

Es *Domingo de carnaval* una película realizada en 1945, entre *La torre de los siete jorobados* y *El crimen de la calle Bordadores*, y el segundo de los tres filmes de posguerra de Edgar Neville que Santiago Aguilar (*Edgar Neville: tres sainetes criminales*, Madrid, 2002) denomina con acierto «sainetes criminales». Por su coincidencia formal y sencillez del guión ha sido preterido ante otros títulos. Siempre se ha considerado, y con acierto, que el argumento de la película era una excusa para que su director y guionista desarrollase la estética y los temas de las pinturas y grabados de José Gutiérrez Solana dedicados al carnaval madrileño y para rodar unos escenarios y a unos tipos de la capital que, al igual que al artista, siempre le habían atraído sobremanera.

La trama, urdida a partir del asesinato durante el domingo de carnaval de 1917 de una «prendera», una prestamista que vive en la Ribera de Curtidores, y la solución del caso cuatro días después, el Miércoles de Ceniza, coincidiendo con el Entierro de la Sardina en la pradera de San Isidro, permitió a Edgar Neville describir el carnaval madrileño más popular a la luz de la estética de las obras pintadas y grabadas por Gutiérrez Solana. Aunque también pueden encontrarse referencias a obras de Goya dedicadas a este asunto y a este espacio madrileño, definitivamente es la obra carnavalesca de Gutiérrez Solana la que inspira las máscaras, las destrozonas y las comparsas que recorren el callejero del Rastro en el que se desarrolla *Domingo de carnaval*. Subiendo y bajando por Mira el Río Baja, Arganzuela o Ribera de Curtidores, las calles que cantó Ramón Gómez de la Serna en *El Rastro*, nos encontramos con la figura del estafermo, del tío del *higui* con su caña y el higo pendiente, seguido de chicos cantando «Alhigui, alhigui, con la mano no, con la boca sí»; a las destrozonas y a las máscaras, más o menos siniestras y expresionistas, que pueblan las pinturas solanescas, y a unas murgas que cierran las Carnestolendas en el entorno suburbial y barojiano de la ermita del Santo, con Madrid al fondo como decorado goyesco.

Sin embargo, no fue solo la pintura de Gutiérrez Solana la que influyó en Neville a la hora de rodar su película carnavalesca, sino también, y mucho, su obra literaria. Y es que en textos tan noventayochistas, tan barojianos, como *Madrid. Escenas y costumbres* y *Madrid callejero*, que Gutiérrez Solana dedica al carnaval popular madrileño, son muy numerosas las referencias. En esta última obra, concretamente en el capítulo «Las Carnestolendas», nos dice: «Se ve el tío del *higui*, la máscara que nunca falta: es un hombre triste con una caña de pescar en la mano donde cuelga atado a una cuerda un higo [...]. Unos chicos de la calle están alrededor del hilo de la caña, abriendo la boca de espuerta, como peces, y dando brincos para coger el higo, con las manos en la espalda como si las tuviesen atadas».

La descripción prácticamente coincide con aquella secuencia de *Domingo de carnaval* en la que el joven policía Matías, disfrazado del tío del *higui*, recorre las calles del Rastro a las que también alude Solana. En otro capítulo, también de *Madrid callejero*, titulado «Entierro de la Sardina en la pradera del Corregidor», el escritor y artista describe el ambiente del último día de carnaval y, sobre todo, los tipos que acuden al Entierro

de la Sardina de tal manera que es inevitable vincular la última secuencia de *Domingo de carnaval* con el relato de Solana.

La figura de las destrozonas y las máscaras carnavalescas madrileñas tienen tal capacidad de atracción que el propio Ramón Gómez de la Serna les dedica parte de un capítulo de *José Gutiérrez Solana* (Buenos Aires, 1944), su libro del exilio consagrado al escritor y artista, amigo de los días de Pombo. Afirma Ramón que las máscaras de Solana, que no se olvide están inspiradas en la realidad, «son cuadros sonoros y parlantes», algo que resalta Neville en su película. Luego, insistiendo en la condición de carnaval suburbial de las destrozonas, afirma que son aquellas que son tristes porque se saben confinadas en el lodazal último». Esta precisión, además de insistir en la condición arrabalera y barriobajera de las destrozonas y máscaras, señala la marginalidad del carnaval popular madrileño, muy distinto del que protagonizan las carrozas del paseo de la Castellana o del Círculo de Bellas Artes. Sin embargo, este carnaval urbano y burgués, que apenas es transgresor y que está vetado a las máscaras de los barrios bajos, que solo quieren beber y alborotar, también aparece en *Domingo de carnaval*. Es el baile del local de los alrededores de la Puerta del Sol al que acuden Nieves y Julia, y donde se encuentran con la pareja equívoca que forman Gonzalo Fonseca y su amante francesa, y donde también está el policía Matías, todos convenientemente enmascarados. El episodio le sirve a Neville para poner el contrapunto del carnaval oficial con el que se celebra en el mundo popular del Rastro y de los suburbios de las riberas del Manzanares.

Aunque el guión de *Domingo de carnaval* procede de la pluma de un escritor del reconocimiento de Edgar Neville, lo cual da a la película una indiscutible vitola literaria, el texto no deja de tener limitaciones. La trama policial es ciertamente algo ingenua y descoordinada, lo que confirma que es sobre todo una excusa de Neville para describir ese Madrid castizo, de barrio bajo y suburbio, que le interesaba como a tantos otros escritores y artistas de la Edad de Plata. No deja de ser destacable que Edgar Neville, en un año tan intenso y clave como 1945, dedique una película a un anodino argumento policial madrileño y que desde el final de la guerra, en que rodó su narración *Frente de Madrid* (1939), y 1941, en que publicó un libro del mismo título, no hubiera hecho ni en su literatura ni en su cinematografía prácticamente ninguna alusión a la Guerra Civil o a la Segunda Guerra Mundial, una realidad que ha señalado también Juan Antonio Ríos Carratalá (*Una*

arrolladora simpatía. Edgar Neville: de Hollywood al Madrid de la posguerra, Barcelona, 2007). Esta ausencia de unos acontecimientos tan destacados y cercanos en la obra de Edgar Neville casi hasta su última película –*Mi calle*, ya en 1960– muestra su distancia con lo sucedido desde 1936, así como una voluntad de olvido y reconciliación. Esta intención aparece tempranamente ya en los días de la Guerra Civil, concretamente en el cuento citado, «Frente de Madrid», publicado en la revista *Vértice* en 1938 y que luego se incluyó con otras narraciones en el libro del mismo título. Neville tiene la honrosa condición de ser uno de los primeros escritores en sugerir de manera explícita la posibilidad de una reconciliación de los dos bandos, todavía en plena guerra. Las páginas dedicadas a describir la muerte de Javier, el teniente falangista protagonista del relato, junto a un miliciano también moribundo en la Ciudad Universitaria, tras una larga agonía en la que ambos se consuelan, están llenas de una ternura, un humor e incluso una esperanza que destacan en los días en que fueron escritas. A ambos, presentados como víctimas idénticas de la misma guerra, les une su condición de madrileños, una circunstancia que en esta ocasión va más allá de lo geográfico, pues, gracias al recuerdo de vivencias semejantes en la misma ciudad, se aproximan por encima de la ideología.

Al contrario que otros autores partidarios de los sublevados, Edgar Neville, quien –como ha señalado Ríos Carratalá– no estuvo cómodo durante la guerra, muestra un cariño por Madrid que contrasta con el severo trato que habitualmente se dispensaba a la capital en obras de la época como las de Ernesto Giménez Caballero, Francisco Cossío o incluso Agustín de Foxá, algo que hemos señalado en *Capital aborrecida* (Madrid, 2010). Por el contrario, Neville suele inclinarse por la excusa y la alabanza de la Villa y Corte, llegando incluso a convertirla en escenario de una posible reconciliación entre los dos bandos.

El *dramatis personae* del sainete cinematográfico está formado por doña Reme, la asesinada; Gonzalo Fonseca, un señorito perdis con una tía rica que vivía en la calle del Sacramento; una pulsera y un saquito de cocaína; un sereno torvo y gallego y un joven y espabilado comisario llamado Matías. Todos ellos le permiten a Neville recorrer las calles del Rastro y mostrar el carnaval popular madrileño, pero también reunir a unos tipos populares de un Madrid que aún, en combinación equilibrada, lo arniche-siano, lo solanesco y lo ramoniano; como ese señor Nemesio que encarna al vendedor imposible, al sacamuelas de verborrea in-

contenible que, a la sombra de la estatua de Cascorro, es capaz de vender cualquier cosa al más pintado en un monólogo de sainete. A ellos se unen Julia, una castiza alegre, y la joven y despachada Nieves –«pero guardia, si yo no le aborrezco», le dice a su enamorado comisario en un diálogo que muestra la influencia de Carlos Arniches–; Nicasio el bastonero, Requena y Emeterio, unos vecinos de corrala propios del género chico pasados por Ramón.

Este elenco de circunstancias lo completa la amante del señorito Gonzalo, una interesante francesa, cocainómana y algo fatal, cuya presencia es reveladora de lo que sucedía en aquel año 1917, en el que se inauguraba el metro madrileño como un heraldo de lo nuevo. Es un personaje femenino que da el toque de mundanidad que había llegado a la capital con la Gran Guerra junto a una larga lista de escritores y artistas, que va de los franceses Gleizes, Lipchitz, Marie Laurencin, Picabia y el matrimonio orfista de los Delaunay al grupo de polacos, que encabezaba el poeta Tadeusz Peiper, pasando por Vicente Huidobro y Diego Rivera, quienes traían en el equipaje el cubismo y el futurismo para alumbrar su versión española, el ultraísmo. Todos ellos llegaron en estos años a un Madrid que mostraba ya signos de renovación y atisbos de modernidad en una Gran Vía que avanzaba con la misma lentitud que las ideas de vanguardia, de las que *Domingo de carnaval* no recoge ningún rasgo.

La francesa nevilleana, entre sofisticada y *cocotte*, es un personaje que tiene algo de Mata Hari –quien también estuvo en Madrid el tiempo suficiente para encandilar a César González-Ruano e inspirarle un libro– pero pasada por el arrabal; una *demimondaine* que ha sustituido el champagne y el *can-can* por el tinto y el cuplé. Y es que la Gran Guerra fue fértil agua de mayo tanto para la economía, volcada en la exportación a los contendientes, como para la incipiente vanguardia artística española, pues tanto Barcelona como especialmente Madrid se convirtieron en destino de artistas y escritores de todas las nacionalidades que huían de un incómodo París en guerra, en el que unas veces caían bombas de los zepelines y otras del Gran Berta.

Neville, siempre hábil en la selección de actores, contó para el sainete con su musa, la fascinante Conchita Montes, con el joven Fernando Fernán Gómez, con el consagrado Guillermo Marín, con su actriz fetiche, Julia Lajos, y con la magnífica banda sonora del compositor José Muñoz Molleda, que había sido discípulo de Ottorino Respighi, quien supo captar el aire que combinaba el organillo madrileño y el chotis y darle tono de

modernidad a la música tradicional. Con todos ellos Edgar Neville recreó varias obras artísticas de José Gutiérrez Solana, su amigo de los días de la tertulia ramoniana del café Pombo, a la que acudía desde fechas tempranas y cuya pista se puede seguir en el reciente estudio que Eduardo Alaminos ha dedicado a la llamada Sagrada Cripta de Pombo (*Ramón y Pombo*, Sevilla, 2020). El propio Gutiérrez Solana recogió esas reuniones en una conocida pintura –hoy en el MNCARS, tras su donación por Ramón–, en la que retrata a los tertulianos y a una botella de ron Negrita con aires de personaje.

En numerosas secuencias de *Domingo de carnaval* se puede distinguir la influencia, cuando no la recreación, de pinturas, dibujos y grabados de Gutiérrez Solana dedicados al carnaval madrileño y su entorno ciudadano. Aunque las máscaras que desfilan por las calles del Rastro, fácilmente reconocibles en la película, se inspiran en los numerosos grabados y dibujos del artista dedicados al tema, el apogeo de esta voluntad de recrear cinematográficamente la pintura de Gutiérrez Solana, de por sí muy espectacular, se alcanza en la obra dedicada al carnaval en la pradera de San Isidro, perteneciente a la colección del propio Neville. En esta pintura aparecen unas máscaras y unas comparzas, como una comitiva surgida de obras de Pieter Brueghel o de James Ensor, junto al Ventorro del Chaleco, al lado de la ermita de San Isidro, con el Madrid más goyesco al fondo. El director y escritor madrileño reprodujo fielmente la pintura en las últimas secuencias de la película, en lo que era una apoteosis plástica y a cuyo rodaje asistió un asombrado José Gutiérrez Solana, quien no llegó a ver la película acabada, pues murió poco antes de su finalización, en julio de 1945.

Es este escenario del balcón del Manzanares un paisaje goyesco y solanesco, sí, pero también barojiano y ramoniano que obsesionaba al madrileño Neville. Años después de nuevo le sirvió para una secuencia de una película; en este caso su imprescindible *Duende y misterio del flamenco* (1952), obra dedicada al cante flamenco, en la que, a la sombra de Palacio y de la cúpula de San Francisco el Grande, ilustra un palo tan madrileño como los caracoles –«las alegrías de Madrid», les llama acertadamente– con un genial cuadro de baile de Pilar López Júlvez, la hermana de la mítica Encarnación López Júlvez, la Argentinita. Esta película, sin duda, está en el origen de las dedicadas décadas después por Carlos Saura al mundo del flamenco, que tanto interesaba a Edgar Neville, quien asistió al famoso Concurso de Cante

Jondo celebrado en Granada en 1922, en el que estuvieron Federico García Lorca y Manuel de Falla, entre muchos otros.

Las secuencias que cierran *Domingo de carnaval* tienen como escenario la pradera de San Isidro, con la ermita del Santo y las ventas de San Isidro, y, como novedad, se centran en uno de los suburbios madrileños, unas zonas propias de la urbe contemporánea, surgidas bajo los impulsos de su crecimiento. Son espacios intermedios, donde aún no ha llegado la ciudad y de donde se ha retirado la naturaleza, que atraen a lo provisional, a lo desplazado, a lo marginal, característica que los convierte en escenario de actividades y personajes más o menos dudosos, sin cabida en los barrios tradicionales, incluidos los populares. En este espacio en que predomina lo orgánico, el detritus, se instalan las verbenas, los circos o las ventas, donde la distancia del centro de la ciudad permite la discreción que acompaña a la transgresión. Son los arrabales unos lugares que desde el desarrollo urbano de finales del siglo XIX tienen una especial personalidad social y estética, así como una marcada poética literaria y artística. Aparecen en ciudades como Madrid, Buenos Aires o Nápoles, en las que se dice que los barrios bajos invaden la ciudad. Uno de los primeros textos en los que el arrabal madrileño, sus personajes y lugares tienen categoría de escenario es *Insolación*, la novela de Emilia Pardo Bazán publicada en 1888, que probablemente leyó Edgar Neville.

Precisamente en esta obra la escritora gallega sitúa los amores de los protagonistas –Asís Taboada, la marquesita viuda y gallega, y el simpático y rico gaditano Diego Pacheco– en el entorno de las ventas que se encuentran tanto en la pradera de San Isidro como en las que dan nombre a las del Espíritu Santo, tan bien descritas por Azorín y José Gutiérrez Solana tras sus visitas dominicales a los alrededores del cementerio del Este. Son dos de las zonas del extrarradio madrileño a las que se unirían pronto el entorno de los Cuatro Caminos y de Pacífico, que iban acogiendo una población cada vez más numerosa procedente tanto de la emigración rural como desplazada de los barrios populares del centro. El ambiente que recoge Pardo Bazán al describir una festiva pradera de San Isidro remite al escenario donde Neville sitúa la última parte de *Domingo de carnaval*, y muestra una atmósfera semejante en la que aparecen las charangas de máscaras y destrozadas. Aunque en este caso no sea con ocasión de las Carnestolendas, sino de la feria del patrón de Madrid, las semejanzas son evidentes: «El campo de San Isidro es una serie de cerros pelados

que, un desierto de polvo, invadido por un tropel de gente entre la cual no se ve un solo campesino, sino soldados, mujerzuelas, chisperos, ralea apicarada y soez, y en lugar de vegetación, miles de tinglados y puestos donde se venden cachivaches».

A pesar del precedente poco conocido que suponen *Inso-lación* y Emilia Pardo Bazán, a quien se puede considerar la descubridora del suburbio para la literatura, son los escritores del noventa y ocho, concretamente Pío Baroja y Azorín, quienes tuvieron especial querencia literaria por los llamados barrios bajos: los barojianos de las Injurias y las Peñuelas –a los que el escritor vasco llamaba en *La busca* «un aduar africano»– situados junto al Manzanares, más allá de la puerta de Toledo, o los azorinianos de las Ventas. Junto a ellos habría que añadir al Blasco Ibáñez noventayochista de *La horda*, centrada en los suburbios del norte, en el mundo de los Cuatro Caminos y Tetuán. Sin embargo, de todos los escritores de fin de siglo, quizás sea Gutiérrez Solana quien mejor recoge esos lugares en los que anidaba la nueva miseria surgida con el rápido crecimiento de la ciudad. Todo ello lo llevó a sus dibujos, óleos, grabados y también a textos como los citados, *Madrid. Escenas y costumbres* y sobre todo *Madrid callejero*. Como hemos adelantado, en estas obras aparece descrita una parte de Madrid que coincide con los tipos y lugares que se cruzan en las novelas de Azorín y Baroja porque el mismo Madrid, que es el de *Domingo de carnaval*, pervive cuando Solana escribe sus obras dos décadas después. De la idea que tenía el artista y escritor acerca de los barrios bajos y de los suburbios del Manzanares es buena muestra un párrafo del capítulo de *Madrid, escenas y costumbres* titulado «Las chozas de la Alhóndiga»:

Al salir del Bazar de las Américas, tropieza nuestra vista con unos desmontes; en una hondonada del terreno hay una aglomeración de cabañas miserables que han formado un pequeño pueblo; los tejados son de hierba seca y hojas de latón llenas de herrumbre; encima hay piedras para que el viento no se lleve estas cubiertas; los tubos de estufas viejas sirven de chimeneas. Algo separadas de estas zonas se ven las altas chimeneas de ladrillo de la fábrica de destilación de alquitrán y fabricación de carbones prensados. Por entre las calles de las chozas sale un humo blanquecino y pobre de los hornillos que sacan a las puertas para hacer la cena [...].

Tampoco Ramón Gómez de la Serna esquivó la atracción de esos núcleos, tan castizos como marginales, que representan los barrios tradicionales que albergan el Rastro y su prolongación hacia

las zonas suburbanas próximas al río y a las Sacramentales. En estos paisajes de solares y descampados, de casas bajas y medianeras grises, de una nueva miseria que reúne la pobreza bíblica campesina y la marginación urbana, lo que llama los «barrios fuertes», sitúa Ramón la acción de *La Nardo*, una novela marginal y canalla, de prostitución, chulos de verbena y morfina, en la que se respira un olor a churros y gallinejas. La cartografía del Madrid apache y miserable de Ramón se completa con las referencias que dedica en *El Rastro*, un libro esencial en la vida y obra del escritor, a describir la vida y las gentes de las corralas y viviendas de los alrededores de la Ribera de Curtidores, todo a la sombra de la chimenea del Gasómetro que luego pintaría Ramón Puyol.

Domingo de carnaval es en cierto sentido una variación, pero en tradicional, de *Esencia de verbena*, la película urbana anterior de Ernesto Giménez Caballero, dedicada a un Madrid de vanguardia en el que las verbenas son las de las pinturas de Maruja Mallo y los suburbios los de las pinturas de Gabriel García Maroto, es decir, tan vanguardistas como castizos. Esta película debe algo a un libro de Giménez Caballero casi coetáneo, *Julepe de menta* (1929). Sin embargo, Neville, no muy lejos del ambiente de las kermeses de la Bombilla y de las verbenas de San Antonio de aires zarzueleros que recoge GeCé en su película, aunque rueda quince años más tarde, sitúa su obra en una época anterior, dándole un aire más del noventa y ocho. El escritor y director ubica el sainete carnavalesco que es *Domingo de carnaval* en 1917, un año clave en el que la crisis del sistema de la Restauración se abre con brusquedad al coincidir varios conflictos institucionales y sociales con la finalización de la oleada de prosperidad que trajo la demanda de los contendientes durante la Gran Guerra. El nacionalismo catalán, la huelga general de agosto, los disturbios campesinos andaluces y el corporativismo militar de las Juntas de Defensa confirman el fin de una época que se había iniciado con la Regencia, etapa que, durante la Guerra Civil, algunos conservadores de impulsos románticos consideraron algo parecido a una edad de oro. Fue un periodo mítico para escritores como Agustín de Foxá o el propio Edgar Neville, que vivieron en él su infancia y consideraban que el Madrid ideal era el de estos años de zarzuela y minoría real, de Teatro Apolo y tertulias de escritores modernistas, de asombro ante el nuevo siglo y las nuevas técnicas científicas que, en efecto, como decía la zarzuela, «avanzaban que era una barbaridad» y transformaban el mundo como confirmó tempranamente Filippo T. Marinetti. En fin, una

época de transformaciones, sobre todo del propio Madrid, que confirmaba, como observaba el entonces poeta ultraísta Pedro Garfias, que «las cosas se habían roto».

Era una época idealizada –según proclamaron luego en los años de trincheras y del Burgos campamental y franquista– en la que el taller todavía no era industria y el menestral, que aún no se había convertido en obrero, alternaba con el señorito sin que terciase por medio la lucha de clases. Luego, en los años treinta, llegaría la sorpresa y la pregunta, muy retórica, de Ernesto Giménez Caballero –«¿Quién puso cartuchera sobre el vientre del lechero, alegre, de mi desayuno?»–, que en su *Madrid nuestro* (1944) insistía en el rechazo de la nueva ciudad surgida durante la República. Ya entonces Agustín de Foxá y Edgar Neville entonaban desde la Salamanca franquista el *ubi sunt* de la urbe de su infancia recurriendo al recuerdo de la mosca y el bigote de los alabarderos de Palacio o del carrito de la plaza de Oriente, en el que muchos llegamos a montar. Quizás también estos tres sainetes cinematográficos nevilleanos, situados en los años anteriores a 1917, haya que verlos como un canto a la ciudad añorada que, a pesar de la victoria, sabían definitivamente perdida.

En el caso de Edgar Neville, lo que hay en esta posguerra es añoranza, recuerdo de una infancia feliz que se extiende por simpatía a la misma época, la de la *belle époque*, bendecida también por la dulzura del recuerdo. Esta etapa, según nos dice en la *Historia madrileña del medio siglo*, era la de «la civilización más completa que ha conocido el mundo y que estaba gozando un bienestar alcanzado después de veinte siglos de depuración». En el periodo anterior a 1918 no existían los pasaportes, se llevaban en el bolsillo luses de oro que tenían validez internacional y, junto a la ausencia de conflictos, existía una estabilidad económica luego desconocida. Aquella añoranza propia de la aristocracia distaba de ser nostalgia preindustrial y, aún menos, agrarismo, pues para Neville el confort de la vida moderna, urbana y tecnificada era algo esencial. En realidad, no era otra cosa que el deseo imposible de vivir en una época sin problemas, aunque reconoce que era ñoña y algo aburrida. Y es que no se puede tener todo.

En *Domingo de carnaval*, más que nostalgia arcádica o proclama antiindustrial y ecológica –que algo hay en Neville como demuestra *El último caballo*–, lo que destaca es una decidida entrega a la pintura y también a la literatura. En la película de Neville, como ya hemos adelantado, hay algo del ambiente de *Insolación*, mucho de los sainetes de Carlos Arniches, aún más

del Gutiérrez Solana escritor –también muy del noventa y ocho, y especialmente de su magnífico *Madrid, escenas y costumbres*–, trazos del Valle-Inclán de *Luces de bohemia* y de los esperpentos –como *Martes de carnaval*–, al fin unos sainetes deformadores y bastante de su amigo Ramón, en especial de *El Rastro* y de *La Nardo*, obras cuya influencia se detecta en tipos y en secuencias del *film*. Probablemente, esta combinación imposible da un resultado original gracias a Neville, pues era, como Ramón y como muchos de la generación del veintisiete y del treinta y seis, un virtuoso a la hora de combinar la tradición y la modernidad, lo castizo y la vanguardia.

De la obra cinematográfica de Neville se pueden seleccionar algunos títulos que formarían parte de una sinfonía urbana madrileña que, a falta de un Walter Ruttmann y su *Berlín, sinfonía de una ciudad*, tuvo a Ernesto Giménez Caballero y su citada *Esencia de verbena*, que tanto debe al libro anterior *Julepe de menta*. En el caso de las obras de Neville, al contrario de muchos de esos cantos urbanos filmados, hay una estrecha vinculación con la literatura que ha tenido a Madrid como espacio protagonista. La relación es especialmente estrecha en *Domingo de carnaval*, una película en la que el aliento literario de todos los escritores citados y del propio Neville es intenso.

En *Domingo de carnaval* aparece con más nitidez que en otros trabajos la combinación de modernidad y tradición, de lo cosmopolita y lo castizo que caracteriza a la obra de Neville, un tipo que estuvo trabajando en Hollywood en los años dorados del cine y cerca de los aires renovadores. Sin duda, Neville hace buena la insuperable frase de Ramón en *Elucidario de Madrid*, donde dice aquello de «no quita el que tengamos churrerías, cafés cantantes y barrios castizos el que seamos neoyorquinos crúos», jugando con la referencia a los majos más radicales de Ramón de la Cruz. La atracción por lo madrileño como categoría cultural, que no por lo costumbrista, en la que el Rastro y los suburbios ocupan un lugar esencial, y la inclinación a lo castizo de Edgar Neville aparece en muchas de sus obras tanto escritas –se ha recuperado recientemente la casi desconocida *Historia madrileña del medio siglo* (Sevilla, 2020)– como filmadas. Así pues, la postrera y memorialística *Mi calle* solo la supera Ramón Gómez de la Serna, quizás el escritor que mejor combinó lo madrileño y la modernidad. Todo ello sin olvidar que el interés hacia lo capitalino y su creciente protagonismo literario es una constante desde el noventa y ocho.

En lo que se refiere al cine de Edgar Neville, más cercana a *Domingo de carnaval* está una película anterior, menos conocida pero de título revelador: *Verbena*, un medimetro realizado en 1941 y basado en un relato anterior a la Guerra Civil. Se trata de una obra extraña, más teatral que cinematográfica, en la que hay una atmósfera surrealista cuyo interés esencial es el entorno suburbial y los extraños personajes de feria, que parecen anticipar otras películas como *La torre de los siete jorobados*, aunque en este caso el relato sea de Emilio Carrere, escritor que se puede considerar el bohemio oficial de la capital.

La vocación por el mundo madrileño más popular y el interés por el carnaval más castizo de Neville, además de estar al servicio de una plástica y de expresarse a medio camino entre el sainete y el esperpento amable –de aguafuerte español, calificaba la película el propio director–, tiene un carácter documental, casi de narración antropológica. No es de extrañar que, desde esta combinación de literatura, de la pintura y los grabados de Gutiérrez Solana, y como si fuera unos *Tristes trópicos* a la madrileña, también se pueda contemplar *Domingo de carnaval*, un sainete filmado que recuperar siempre.

Exilio, cinismo y vida imaginaria: una TENDENCIA en la literatura iberoamericana del siglo XX

I. UNA MORADA LITERARIA

Constelación de escritores disímiles, de singulares contextos culturales, la tradición iberoamericana de la «vida imaginaria» representa una compleja y original tendencia de la literatura en español del siglo XX. Se trata de un venero narrativo en el que cupieron, entretejidos en un amplio dialecto de alusiones, títulos como *Retratos reales e imaginarios* (1920), de Alfonso Reyes, *Historia universal de la infamia* (1935), de Jorge Luis Borges, *Crónicas de Bustos Domecq* (1967), de Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges, *La literatura nazi en América* (1996), de Roberto Bolaño y, a su extraña manera, como en casi todo, *La sinagoga de los iconoclastas* (1972), del singularísimo Juan Rodolfo Wilcock. Y si bien *Vidas imaginarias* (1896), de Marcel Schwob, obra precursora de toda esta tradición, fue escrita en francés, cabe reseñar que acabó configurando, gracias a autores mexicanos, argentinos o chilenos, una auténtica morada literaria –en la terminología de Claudio Guillén (2007)–, esto es, un conjunto de procedimientos, modelos, temas o formas relacionados entre sí que, además, no ha dejado de convocar estimulantes ecos y resonancias en autores actuales como Patricio Pron, Luis Chitarroni, Ricardo Menéndez Salmón o Daniel Guebel. La tradición aquí expuesta, por lo demás, tiene alcance universal, pues también se hallarán ejemplos de la fortuna de Schwob y de aquellos autores iberoamericanos en otras literaturas, entre ellas las escritas en lengua italiana o serbocroata.

Vidas imaginarias (1896) –particular recorrido narrativo por la Historia en la que esta se encarna en los destinos de los veintidós personajes biografiados por Schwob– constituye la pie-

dra de toque de esta constelación. Definidas por su brevedad, las «vidas» schwobianas se caracterizan por su naturaleza metaliteraria y su predilección por los elementos visionarios, sórdidos y de erotismo mórbido. El lector se halla ante biografías parcial o completamente inventadas, breves o muy breves, pero sobre todo ante la firme e imaginativa convicción de que la exploración literaria de lo real incluye, ciertamente, la de lo real posible. Y puesto que los temas acaban conduciendo a nuevos problemas e interrogantes en el terreno de la literatura comparada, las páginas siguientes pretenden mostrar el vínculo que esta tradición mantiene con la experiencia del desarraigo y el exilio, tan presente en la literatura del siglo xx, «[...] la era del refugiado, de la persona desplazada, de la inmigración masiva» (Said, 2005, p. 180). Bien a propósito de los autores de las obras, bien de los personajes cuya peripecia vital se narra en los libros a los que aquí se aludirá, la errancia, el desplazamiento y el vagabundeo son recurrencias llamativamente comunes y reiteradas.

II. VIDAS IMAGINARIAS, VIDAS DAÑADAS

Si toda esta tradición de libros se anuda en torno a las «vidas» de Marcel Schwob, las referencias explícitas a la experiencia del exilio –un tipo de existencia *dañada*, según la expresión de Th. W. Adorno– comienzan asimismo en las *Vidas imaginarias*. A este respecto, la biografía de Crates el Cínico, la tercera del conjunto, resulta significativa por cuanto comienza con la decisión del personaje de abandonar su ciudad natal. La actitud de Crates es propia de uno de los máximos representantes de la escuela cínica, cuya postura ante el exilio «[...] era extremada, es decir, completamente positiva» (Guillén, 2007, p. 31). Inspirado por la andrajosa aparición de Telefo en una tragedia de Eurípides, Crates decide repartir entre los tebanos los doscientos talentos que su padre Ascondas le ha dejado en herencia. Se encamina hacia Atenas, donde conoce a Diógenes, cuyos consejos atiende. Únicamente cargará entonces Crates con un zurrón, al que comparará con una ciudad «amplia y opulenta», donde caben un puñado de tomillo, ajo, higos y pan: «De este modo Crates llevaba su patria a cuestas, que le alimentaba» (Schwob, 1972, p. 23). Tanto Crates como Diógenes son epítomes de la postura cínica ante el exilio, y difieren sustancialmente de la proclamada por estoicos y cirenaicos como Aristipo, autor del primer tratado de Occidente consagrado al exilio (Guillén, 2007, p. 31). Frente a la indiferencia y el impasible cosmopolitismo de varios estoicos,

los cínicos sobresalieron por su postura desafiante: «El cínico no solo respondía al exilio, al distanciamiento de la circunstancia local, a la liberación de toda atadura: los exigía. La expulsión, o mejor dicho, la autoexpulsión, parecía ser indivisible de su forma de vida, su libertad, su subversión de costumbres y leyes, su impugnación de la institución matrimonial, de la idea de patria, de las restricciones sexuales, de la distinción entre lo privado y lo público, y hasta de la amistad» (Guillén, 2007, p. 35). Desterrado por su propia voluntad, Crates personifica el talento crítico del cínico que, pese a su irreverencia, se preocupa por el resto de la humanidad: «Crates carecía de opinión sobre los grandes. Le importaban tan poco como los dioses. Solo los hombres le preocupaban, así como la manera de pasar la existencia con la mayor sencillez posible» (Schwob, 1972, p. 24). El clemente Crates forma parte de la estirpe de personajes en movimiento de las *Vidas imaginarias*, figuras que responden a la fascinación de Schwob por peregrinos, mendigos y trotamundos. A mayor abundamiento, la figura que al entender de Marcel Schwob (Byvanck, 1892, p. 304) simbolizó el movedizo siglo XIX fue la del judío errante, la del viajero sin tregua cuya errancia confirma que «el límite es el lugar posible» (Rimsky, 2016, p. 34). Por lo que se refiere a la nómina de autores de la tradición iberoamericana del siglo XX de la «vida imaginaria», el exilio no fue un acontecimiento ni mucho menos ajeno, en congruencia con la condición huérfana y alienada de la época moderna que, entre otros, Edward W. Said y George Steiner se han encargado de destacar: «El crítico George Steiner ha propuesto incluso la perspicaz tesis de que todo un género de literatura occidental del siglo XX es “extraterritorial”, una literatura hecha por exiliados y sobre los exiliados, y que simboliza la era del refugiado» (Said, 2005, p. 179). En cierta manera, la modalidad narrativa de la «vida imaginaria» representa un territorio propicio para acentuar el carácter extraterritorial de las biografías contemporáneas. La fractura entre lo múltiple y lo único parece mitigarse mediante la narración de unas «vidas» donde los personajes se enfrentan a un destino que, a menudo, es posible inventar o contradecir: «El exilio es también un estilo, una estrategia narrativa. [...] El estado mismo del exilio, “al imponer al escritor varias perspectivas”, favorece géneros y estilos distintos de los tradicionales [...]» (Ugrešić, 2004, p. 151). Si la biografía común está destinada a fortalecer la identidad, la «vida imaginaria» la diversifica: para ella, entonces, todo lo ajeno es humano y es posible.

III. UN DIALECTO DE ALUSIONES Y DE FUGAS

De Alfonso Reyes, el primer autor de esta compleja y estratégica tradición en español (Crusat, 2015), cabe reseñar su fuga a París tras el asesinato de su padre, gobernador de Nuevo León, así como su papel en el auxilio prestado a varios intelectuales tras la guerra civil española (Gracia, 2009, p. XV). No debe extrañar que, de forma muy significativa, Max Aub decidiera que el propio Reyes fuera el funcionario de la legación mexicana que facilita el viaje a México –y a las entrañas del olvido– del pintor imaginario Jusep Torres Campalans: «Va usted a México como al fin del mundo», le dice en esas páginas Reyes a Torres Campalans, cuya trayectoria dibuja a la perfección la singular cesura que las historias del arte del siglo xx suelen marcar en torno a la Segunda Guerra Mundial. La biografía cubista de Max Aub sobre el pintor (imaginario) Jusep Torres Campalans es un claro ejemplo de logro biográfico que, entrecruzando las virtudes de la «vida imaginaria» y la «novela de artista», más que explicar una vida, nos invita «a ver las cosas como el artista las veía» (Gainza, 2020, p. 213).

Asimismo, cumple destacar el papel desempeñado por México en toda esta tradición de la «vida imaginaria», no solo por tratarse de la patria de Alfonso Reyes (quien precisamente escribió sus *Retratos reales e imaginarios* durante su etapa madrileña) o porque fueran varios escritores mexicanos los primeros en manifestar la influencia de Schwob, como Julio Torri, Juan José Arreola o Rafael Cabrera; México, además, actúa como telón de fondo de numerosas historias de Bolaño en *La literatura nazi en América*, pero también de otras obras, especialmente *Los detectives salvajes* y *Amuleto*. Es obvio que el paisaje mexicano ha adquirido múltiples connotaciones en relación con el destierro, toda vez que constituyó uno de los destinos principales de los exiliados del siglo xx (Ollé-Laprune, 2010): Trotsky, Vitor Serge, Cernuda, Péret, Aub, Moro... Por lo demás, entre los retratos del libro de Reyes se encuentra uno dedicado a Chateaubriand, quien abandonó Francia y reflexionó sobre las privaciones de su situación. En suma, el caso de Reyes es el de un autor que acabaría tendiendo puentes con los nuevos exiliados españoles y acudiendo al rescate de la cultura compartida: «En la operación de salvación de la inteligencia española por la mexicana se estaba jugando soterradamente el porvenir de ambas naciones y quién sabe si el futuro mismo de una cultura escrita y pensada en español» (Castañón, 2006).

Por su parte, Borges, quien consideró a Reyes como su maestro y dedicó un poema al asunto del exilio («El desterrado»), subrayó siempre las diversas procedencias de su linaje. Una buena parte de su juventud, además, la pasó en Europa junto a su familia, refugiada en Ginebra tras el estallido de la Gran Guerra. Allí, enriquecido por la influencia diaria de otras lenguas, sienten acentuarse la dimensión social del lenguaje. En los textos de *Historia universal de la infamia* se dan cita fugitivos y marginales. A diferencia del volumen de Reyes, donde la erudición y la búsqueda del conocimiento centran las vidas de los protagonistas, en las historias de Borges regresarán los personajes del hampa, criminales, delincuentes y piratas: *Historia universal de la infamia* contiene una amplia galería de pícaros y villanos que se ven obligados a cambiar de identidad, de lugar y hasta de nombre. Asimismo, una nueva clave schwobiana emerge de forma sutil: la infamia de la lepra. Esta enfermedad, que abunda en las narraciones de Schwob y es especialmente recordada por el cuento «El rey de la máscara de oro» –cuyo protagonista oculta la lepra mediante una máscara–, asoma en el volumen de Borges en mitad de la historia «El tintorero enmascarado Hákim de Merv», como sugirió Roger Caillois en el posfacio de su traducción (Kiš, 2013, p. 129). En suma: contaminador de tradiciones, geografías y de precursores, Borges se sintió, como le reconoció a Seamus Heaney en una entrevista (1982), un autor europeo en el exilio.

Un nuevo caso argentino, el de Juan Rodolfo Wilcock, supone un sobresaliente ejemplo de transculturación literaria. Repleta de personajes con ideas absurdas que aspiran al ideal y la grandeza –personajes en gran medida derivados de los «pensadores recónditos» de Borges (Pauls, 2004, p. 144)–, *La sinagoga de los iconoclastas*, que Wilcock escribió en italiano, presenta bajo un aspecto ridículo la cuestión de los nacionalismos. Las nacionalidades de los personajes y la permanente alusión a tópicos, prejuicios y atributos absurdos o inventados por el narrador sobre países y regiones redundan en la frustración de expectativas del lector (y a su confusión), así como a particularizar y acentuar, como en los chistes multiculturales, el carácter humorístico de sus proyectos: círculos esotéricos canadienses, desvaríos de un pastor evangélico rumano en Montevideo, clichés sobre belgas o suizos... La sátira nacionalista del libro de Wilcock se vincula con las hilarantes anécdotas que Honorio Bustos Domecq –el pedante, recargado y pomposo narrador de las *Crónicas de Bustos Domecq*, de Bioy Casares y Borges– trabajó en sus crónicas a pro-

pósito de la rivalidad existente a ambos márgenes del Río de la Plata: «Si bien el examen del mapamundi no dejó de alarmarme, las seguridades, dadas por un viajero, de que los habitantes del Uruguay dominan nuestra lengua, terminó por tranquilizarme no poco» (Bioy Casares y Borges, 2003, p. 38). Por todos estos motivos resulta un acierto la reciente denominación de «fábula biográfica» –complementaria a la de «vida imaginaria»– acuñada por la profesora y crítica chilena Lorena Amaro (2017), ya que incide en el carácter crítico hacia las costumbres y los vicios locales, nacionales o personales tan distintivo de los autores integrados en esta tradición biográfica. Además de encerrar cierta crítica moral, esta acuñación resulta congruente con una tradición que denunciará fracasos sociales y políticos más amplios, como «el brutal *ritornello* de la violencia en el siglo xx» (Amaro, 2017).

IV. UNA NUEVA POSTURA CÍNICA

De la tradición aquí escuetamente delineada, el libro de Roberto Bolaño *La literatura nazi en América* es el que encierra un mayor número de referencias directas a la política de su tiempo y a las dictaduras hispanoamericanas de todo el siglo xx, subrayando la complejidad de los procesos de la modernidad ilustrada. Si en *La sinagoga de los iconoclastas* de Wilcock la ironía impugna la deriva cientificista del siglo xx, en *La literatura nazi en América* descuellan las obscenas vinculaciones entre el arte y los totalitarismos.

Nacido en Chile en 1953, Roberto Bolaño se trasladó con su familia a México cuando era un adolescente, y regresó a su país en 1973, poco antes del golpe del general Augusto Pinochet. En total, Bolaño permaneció nueve años en México y luego se marchó a Europa. Desde entonces, México se convirtió en un territorio narrativo al que Bolaño volvió una y otra vez en sus novelas y relatos, una suerte de «país interior»: el lugar de los sueños y la literatura (Sinno, 2010, p. 97). El sucinto repaso de la biografía de Bolaño resulta pertinente por cuanto encierra una constante en las vidas de todos los integrantes de esta tradición, esto es, la vocación cosmopolita de unos autores que, más allá de su nacionalidad, trasvasaban las fronteras de un país, etiquetándose cómodamente en la categoría de escritores latinoamericanos: «Pero así es: murió Bolaño y murieron con él, a veces sin darse cuenta [...], todos los escritores latinoamericanos. [...] Por supuesto aún hay escritores que siguen escribiendo sus cosas [...], pero en sentido estricto ninguno de ellos es ya un escritor latinoamericano,

sino, en el mejor de los casos, un escritor mexicano, chileno, paraguayo, guatemalteco o boliviano que, en el peor de los casos, aún se considera latinoamericano» (Volpi, 2008, pp. 236-237).

Estrictamente, el autor de *La literatura nazi en América* no fue un exiliado. Sin embargo, la experiencia del desarraigo se convierte en una indisputable recurrencia en el caso del cosmopolita Bolaño, que adoptará una postura personal que puede ser calificada como cínica. Es decir, semejante a la reclamada por los antiguos filósofos de la escuela cínica: abiertamente positiva y favorable. En esta misma formulación basó Kwame Anthony Appiah sus famosas tesis al optar por este *cosmopolitismo* de raíz cínica para describir la red única de comercio e informativa en la que el mundo se había convertido a principios del siglo XXI, soslayando los términos de *globalización* o *multiculturalismo*. Hasta que la sociedad humana no se haya convertido en una cosmópolis, el papel del sabio cínico es innegablemente el de un perturbador; encarna el remordimiento por la autocomplacencia dominante y el achatamiento moral. Pero, más que una teoría, este cinismo se convierte en una forma de trato con el saber, una forma de relativizar y de ironizar. El cosmopolitismo de Bolaño, así como sus opiniones sobre el exilio, no pueden desligarse nunca de sus actitudes ni, por supuesto, de su proverbial arte de la resistencia, la sátira y la crítica. En congruencia con la multiplicación de perspectivas, de provisionalidades y de existenciarismos de la obra de Bolaño, el exilio se rodeará en ella de fascinación y de misterio, como cuando describe a uno de sus personajes femeninos en *El Tercer Reich* (2010): «Vi a Frau Else como una llama, la llama que nos ilumina aunque en la empresa se consume y muera, etcétera; o como un vino que al fundirse en nuestra sangre desaparece como tal. Hermosa y distante. Y *exiliada*... Esta última, su virtud más misteriosa» (Bolaño, 2013, p. 89).

No ha sido Bolaño el único en realzar la particular dimensión de la vida humana que constituye el exilio. La filósofa María Zambrano, tras más de cuarenta años fuera de España, afirmó que gracias al exilio había vivido diversas vidas: «Yo no concibo mi vida sin el exilio; ha sido como mi patria o como una dimensión de una patria desconocida, pero que, una vez que se conoce, es irrenunciable. [...] Es una contradicción, qué le voy a hacer. Amo mi exilio» (Zambrano, 2014, p. 58). Nadie, no obstante, mostró mayor exigencia del exilio que el cínico Diógenes: al objetársele que había sido condenado al destierro por los habitantes de Sínope, el filósofo respondió que él a su vez los había condenado

a ellos a quedarse en aquella ciudad; esto es, condenándolos a la inmovilidad, lo hacía también a la ignorancia.

En general, *La literatura nazi en América* se alza como el mejor ejemplo de la permanente imbricación entre política y literatura que tiene lugar en la obra de Roberto Bolaño. El hecho de que algunos lugares de Latinoamérica dieran cobijo a refugiados nazis o de que en ese mismo subcontinente se multiplicara el número de Estados totalitarios forma parte de una desilusión política a la que la literatura nuevamente debe hacer frente y de la que no puede escapar: «El texto comienza como un mero catálogo de fantasías librescas y culmina en una aterradora alegoría de la historia política y de la actividad literaria como una sola abominable experiencia» (Oviedo, 2005). El fracaso político, en este caso, es también un fracaso de la literatura, la cual –aunque pueda ayudar a explicarlo o a simbolizarlo– no representa ninguna garantía contra el horror.

V. VIRTUDES DE LO PROVISIONAL

Pero no solo se interrelacionan la «vida imaginaria» y la experiencia del exilio a propósito de la tradición iberoamericana. Danilo Kiš, autor de *Una tumba para Boris Davidovich*, reconoció su deuda con Schwob, vicariada a través de Borges, al analizar sus propios procedimientos narrativos –que Kiš considera una derivación del concepto formalista de *extrañamiento*–. En opinión de Kiš, el exilio no es más que el nombre colectivo de todas las formas de alienación y el último acto del drama de la «no autenticidad» (Kiš, 1993, pp. 100-101), una idea que puede ser relacionada con la aseveración de Saïd de que el exilio es un estado celoso, pues ante todo es inseguro, ya que lo que se consigue es precisamente aquello que no se desea compartir (2005, p. 185). Desde Francia, Danilo Kiš mantuvo una relación tensa y muy crítica con la literatura de la vieja Yugoslavia, ya que en 1976 sufrió uno de los escándalos más reseñables de las últimas décadas y, acaso, el más penoso intelectualmente.

Más llamativo aún es el caso de Antonio Tabucchi, cuyo ejemplo representa a la perfección el vínculo literario y vital que algunos autores de esta tradición han llegado a contraer con Marcel Schwob. Este autor nacido en Italia ocupó en París una de las viviendas en las que Schwob se había alojado, más concretamente el número 2 de la *rue de l'Université* (Herralde, 2012). De todas formas, y considerada la modalidad de la «vida imaginaria» en su sentido estricto (pues aunque el libro *Sueños de sueños* posee

un innegable aroma schwobiano, se trata de una transmutación de la «vida imaginaria» en «sueño imaginario»), Tabucchi –nacionalizado portugués en 2004– únicamente publicó una verdadera «vida imaginaria», incluida en el volumen *Dama de Porto Pim* y consagrada precisamente al poeta portugués Antero de Quental, un autor cuyo exilio interior fue subrayado por Claudio Guillén en su libro sobre el destierro: «Esta conciencia del exilio interior, en pleno Portugal, le vincula, sabemos hoy, a numerosos poetas solitarios, errabundos, nihilistas, *expatriates*, de otras latitudes» (Guillén, 1995, pp. 150-151).

Toda esta red de conexiones, reiteraciones y vestigios no solo manifiesta la forma en que diferentes autores han problematizado el particular microgénero de la «vida imaginaria» –en la que abundan los personajes exiliados y desplazados–, sino que acentúa la natural imbricación entre política y literatura, en contraste con la idea generalizada de que el conocimiento «puro», humanista o artístico, es fundamentalmente no político. Como subrayó Edward W. Said en su célebre estudio *Orientalismo*, el habitual consenso en torno a esta cuestión únicamente redundaba en el ocultamiento de las oscuras condiciones políticas que determinan la producción de cualquier conocimiento. En *Teoría de la novela*, Lukács afirmó que la novela era la forma literaria de la falta de hogar, un género que, a diferencia de la epopeya, cuenta las historias acaecidas en un mundo cuyo sentido «[...] ya no se revela de forma inmediata» (Pavel, 2005, p. 35), pues es un mundo caótico, destrozado. Sobre la base de tales consideraciones, la «vida imaginaria» ha constituido una modalidad de enorme fortuna durante el extraterritorial siglo xx, una época histórica en la que la inestable experiencia del exilio se convirtió en un acontecimiento irremediamente secular e insoportablemente histórico por causa de las guerras mundiales, las deportaciones y los exterminios. Es posible reconocer en esta tradición el trágico destino de tantos desplazamientos individuales; además, este fenómeno acontece y se acentúa de forma progresiva, desde las escasas referencias de Reyes en 1920 al variadísimo catálogo de existenciaristas que encontramos en la obra de Bolaño, de 1996, en congruencia con la evolución histórica del siglo xx en lo referente a movimientos migratorios por causas políticas. Esta tendencia, por lo demás, parece haber alcanzado en el siglo xxi un punto de tensión extrema en el cuento «Contribución breve a un diccionario biográfico del expresionismo», de Patricio Pron, incluido en *El mundo sin las personas que lo afean y lo arruinan* (2010). Recapitulando aquella tradición, el texto de Pron denota sin am-

bages que los escritores intentan ser siempre todos los escritores posibles, como si la «“ficción biográfica” fuese el laboratorio en el que los modos de ser escritor son testeados por sus autores, a los que los escritores biografiados les servirían de espejo deformante, pero también de recordatorio» (Pron, 2016, p. 28).

Si *La literatura nazi en América* de Roberto Bolaño representaba el caso más evidente de esta tradición iberoamericana, *Una tumba para Boris Davidovich* de Danilo Kiš supuso lo mismo en el contexto europeo, ya que expone con crudeza la deriva totalitaria de los regímenes comunistas, acentuándola con la «judeidad» y una ansiedad familiar que «alimenta la sensación de relatividad, y la de ironía que surge de ella» (Kiš, 2013, p. 50). Relatividad, desplazamiento, ironía: en los libros de la tradición iberoamericana de la «vida imaginaria» afloran la minuciosidad, la precariedad en la mirada, la provisionalidad de las afirmaciones, lo cual «[...] convierte el uso del lenguaje en algo mucho más interesante y provisional de lo que lo habría sido de otro modo» (Said, 2005, p. 180). Este es el aspecto que parece haber contribuido a la originalidad de los libros referidos: la ruptura de las barreras del pensamiento y de la experiencia, la vida extraída de sus coordenadas acostumbradas. De Schwob los autores de la tradición iberoamericana de la «vida imaginaria» tomaron varios elementos estructurales, así como una decidida inclinación por los personajes en movimiento, en algunos casos debido a los desplazamientos causados por motivos políticos. Pese a que en un principio no parezca que la política tenga nada que ver con estos libros, esta aparece de forma natural y progresiva, desde el viaje a América de Chateaubriand en el libro de Alfonso Reyes al desenfrenado fanatismo de la mayoría de los personajes de *La literatura nazi en América*. Discontinua, atenuada identidad de los exiliados, su persistente tendencia al movimiento parece aludir a la continua y desestabilizadora fuerza de nuestro azaroso destino; y así, mediante la perspicaz mirada de sus autores, los protagonistas de los libros de esta tradición anhelan consumir, en sus vidas dañadas, múltiples destinos, especialmente aquellos que son imaginarios.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Th. W. *Minima moralía. Reflexiones desde la vida dañada*, Akal, Madrid, 2013.
- Amaro, Lorena. «De la “vida de artista” a la “fábula biográfica”: autores quiméricos en las obras de Bolaño, Bisama, Guebel y Pron», *Literatura y lingüística*, 36, 2017, pp. 149-175.
- Aub, Max. *Jusep Torres Campalans*, Alianza, Madrid, 1975.
- Bioy Casares, Adolfo, y Borges, Jorge Luis. *Crónicas de Bustos Domecq*, Losada, Buenos Aires, 2003.
- Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis*, Anagrama, Barcelona, 2004.
- , *La literatura nazi en América*, Seix Barral, Barcelona, 2005.
- , *El Tercer Reich*, Anagrama, Barcelona, 2013.
- Borges, Jorge Luis; Heaney, Seamus y Kearney, Richard. «Borges and The World of Fiction: An Interview with Jorge Luis Borges», *The Crane Bag*, 6.2, 1982.
- , *Historia universal de la infamia*, El País, Madrid, 2002.
- , *Miscelánea*, Random House Mondadori, Barcelona, 2011.
- Byvanck, WGC. *Un Hollandais à Paris en 1891. Sensations de littérature et d'art*, Perrin et Cie, París, 1892.
- Castañón, Adolfo. «Días de exilio / Correspondencia entre María Zambrano y Alfonso Reyes (1939-1959)», *Letras Libres*, 90, 2006.
- Crusat, Cristian. *Vidas de vidas. Una historia no académica de la biografía. Entre Marcel Schwob y la tradición hispanoamericana del siglo xx*, Páginas de Espuma, Madrid, 2015.
- Espinosa, Patricia. «Roberto Bolaño: Metaficción y posmodernidad periférica», *Quimera*, 241, 2004.
- Gainza, María. *Una vida crítica*, Clave Intelectual, Madrid, 2020.
- Guillén, Claudio. *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Tusquets, Barcelona, 2007.
- Gracia, Jordi. «Alfonso Reyes o la continuidad del saber», *La experiencia literaria y otros ensayos* (Alfonso Reyes), Fundación Banco Santander, Madrid, 2009.
- Herralde, Jorge. «Un sentido del humor *cattivo*», *El País*, 25 de marzo de 2012.
- Kiš, Danilo. *Homo poeticus*, Fayard, París, 1993.
- , *Una tumba para Boris Davidovich*, Acantilado, Barcelona, 2006.
- , *Lección de anatomía*, Acantilado, Barcelona, 2013.
- Ollé-Laprune, Philippe (ed.). *Tras desterrados*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2010.
- Oviedo, José Miguel. «La literatura nazi en América», en *Letras Libres*, 83, 2005.
- Pauls, Alan. *El factor Borges*, Anagrama, Barcelona, 2004.
- Pavel, Thomas. *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*, Crítica, Barcelona, 2005.
- Pron, Patricio. «A pesar de lo cual. La “fábula biográfica”, la biografía ficticia y las canciones de cuna como advertencia a los escritores», *Dossier*, 32, julio de 2016, pp. 22-29.
- Reyes, Alfonso. *Retratos reales e imaginarios*, Bruguera, Barcelona, 1984.
- Rimsky, Cynthia. *Poste restante*, Entropía, Buenos Aires, 2016.
- Said, Edward W. *Orientalismo*, Debolsillo, Barcelona, 2002.
- , *Reflexiones sobre el exilio*, Debate, Barcelona, 2005.
- Schwob, Marcel. *Vidas imaginarias*, Barral Editores, Barcelona, 1972.
- Sinno, Neige. «El país perdido de Roberto Bolaño», *Tras desterrados* (editado por Philippe Ollé-Laprune), Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2010.
- Tabucchi, Antonio. *Dama de Porto Pim*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- , *Sueños de sueños. Los tres últimos días de Fernando Pessoa*, Anagrama, Barcelona, 2006.
- Ugrešić, Dubravka. *Gracias por no leer*, La Fábrica, Madrid, 2004.
- Volpi, Jorge. *Mentiras contagiosas*, Páginas de Espuma, Madrid, 2008.
- Wilcock, J. Rodolfo. *La sinagoga de los iconoclastas*, Anagrama, Barcelona, 1999.
- Zambrano, María. *El exilio como patria* (editado por Juan Fernando Ortega Muñoz), Anthropos, Barcelona, 2014.

Por Malva Flores

Manual para el CRÍTICO LITERARIO en emergencias

*Una biblioteca no es una suma de libros, sino del orden
que la configura y da cuenta de su lector.*

AURELIO ASIAIN

LA ANSIEDAD DE LA CRÍTICA: EL DESCARTE

Como el viento de la desgracia que llegó intempestivamente a la casa de Eréndira cuando bañaba a su abuela, exactamente así, de improviso, recibí el anuncio de que debía abandonar la casa en la que viví los últimos quince años: allí donde pasé la infancia de mis hijos, la dolorosa muerte de mi padre y donde escribí varios libros de crítica, o eso imaginé. A nadie importan las circunstancias de mi vida, pero en el momento en que me dieron esa noticia llegó hasta mi cabeza, como un fogonazo, la primera frase que García Márquez le dedica a su Eréndida.

Ahora que lo pienso, fue un poco extraño o incluso absurdo ese recuerdo porque García Márquez no me es simpático. Aunque sus novelas y cuentos siempre me encantaron, en el estricto sentido de la palabra, hace muchos años que no vuelvo a ellos. ¿Cómo se coló esa frase a mi cerebro atribulado? Es un misterio que por ahora no puedo resolver, como tampoco el de las palabras que me rondan en este momento, también del colombiano, cuando dijo que él escribía para que sus amigos lo quisieran más.

La noticia de la inminente mudanza me alcanzó como un ramalazo cuando estaba por terminar el escrito con el que presentaría el libro más reciente del crítico literario mexicano Christopher Domínguez Michael, *Ensayos reunidos, 1984-1998* (El Colegio Nacional, 2020), publicado en plena pandemia, como también *Ateos, esnobs y otras ruinas* (Ediciones Universidad Diego

Portales, 2020), donde firma la nota a la edición con su nombre y la siguiente leyenda: «Coyoacán, cuarentena universal de la primavera del año 2020». Me llamó la atención porque un libro mío, nacido también en la pandemia, apareció con un curioso colofón, obra de los impresores, donde dice que *Sombras en el campus* «se terminó de imprimir en septiembre de 2020, durante el periodo conocido como “la nueva normalidad”». Perdónenme el anuncio. En realidad, nada de eso tendría importancia si no fuera porque me he dedicado a revisar libros recientes para ver si encuentro huellas bibliográficas de la pandemia, y han sido pocos los que consignan algo, como si esto que hemos vivido ya no fuera nuevo, sino simple normalidad.

En el texto que estaba escribiendo solo iba a comentar el primero de los libros de Domínguez Michael antes referidos y durante varios días me debatí sobre si debía o no hablar de lo que significaba para mí que el último texto recogido en el volumen *Miseria y grandeza de la vida literaria* hubiera sido publicado pocos meses después de la muerte de Octavio Paz, y que cuando lo leí no supe darme cuenta de que, mientras me reía –es un libro, a mi juicio, muy divertido–, mi vida estaba a punto de cambiar radicalmente y la vida literaria mexicana sería ya muy distinta y no sé si mejor.

No lo escribí porque pensé que ya estaba bueno de andar llorando todavía por la muerte de alguien que no podía ser eterno y que, además, yo no había conocido. Ofrecí calladas disculpas a la fotografía del poeta que me miraba desde la pared, me despedí de él como objeto de estudio o de lamento y me concentré en explicar las ideas centrales de Domínguez Michael en relación con la obligatoria postura judicial que debe tener un crítico literario. Para ser congruente, era forzoso exponer mis asegunes con la obra del crítico, pero esta es amplia y no me iba a poner a discutir con él a través de Zoom (la plataforma que dizque nos muestra al mundo y en el mundo cuando en realidad estamos encerrados). Sin embargo, la ansiedad de la crítica no me dejaba en paz. En tres líneas le reproché algunas cosas que me disgustan de su obra y concluí el texto advirtiendo de que la crítica literaria era una casa libre y, aunque polémica, hospitalaria.

Cuál no sería mi sorpresa cuando supe que debía abandonar la mía. Al día siguiente, mientras hablaba frente a los invisibles y virtuales asistentes a la presentación, la congoja no me dejaba en paz. Leía frente a la computadora, intentando que mi voz o mis gestos no denunciaran la angustia de la que era presa, mientras –por

encima de la cámara que transmitía mi imagen-, veía mis libros y pensaba que en la nueva casa –la urgencia del cambio obligó a que la eligiéramos en un solo día– no podrían caber todos. Sería forzoso deshacernos de algunos varios cientos y teníamos solo treinta días para hacerlo.

Cuando torpemente me despedí del crítico, del moderador y de los fantasmales asistentes, pensé que debía existir un *Manual para críticos literarios* cuya primera instrucción –escribí en Facebook días después– sería: «Para el crítico literario en ciernes –o para el que ilusamente ha creído que todo tiene valor o lo tendrá algún día–, no hay pedagogía más eficiente, aunque brutal y dolorosa, que una mudanza intempestiva». Mientras lo escribía, pensé que era necesario acotar que la nueva casa era pequeña, pero no lo hice porque destruiría la pretendida musicalidad de la frase y la música es sagrada para mí.

«Cuando es joven, un crítico literario es un francotirador», pienso cuando leo los títulos de varios libros que mi marido, David Medina Portillo, y yo reseñamos de manera salvaje en esa vieja prensa literaria que admitía el disenso, incluso el «desollamiento» de los libros, metáfora horrorosa acuñada en un suplemento, *Sábado*, donde David y yo escribimos nuestras primeras críticas gracias a nuestro profesor Huberto Batis, el entonces director de aquella publicación. Hoy, la crítica brilla por su ausencia y solo aparece en la extraña forma del elogio, pues prácticamente hemos prohibido todas las palabras que demuestran que algo está mal escrito o pensado: te pueden caer con picahielos si te atreves a juzgar a algún autor –o autora, sobre todo– que no haya tenido la desgracia de nacer como conspicuo –y malvado, sobre todo malvado– ejemplar de la raza blanca. No importa cómo escriba: lo que importa es su identidad y todas las particularidades que, ajenas a la literatura, pertenecen más bien a la biología, la medicina, la sociología o la antropología. En mi imposible *Manual*, cuyo destino entre los universitarios sería el fuego o el desdén, escribiré lo contrario: «No debe importar su identidad. Lo único que importa es cómo escriba».

Lo cierto es que a medida que pasa el tiempo, el crítico francotirador se vuelve un apostador solitario. Aquellos libros que con tanta saña reseñamos en nuestra juventud debieron llegar a la basura, pero los hemos cargado por la nación entera. Todo esto pienso mientras sigo pasando libros a cajas de mudanza. Entonces –era inevitable, dado nuestro apremio– surge un dilema crítico que pronto se convierte en uno moral: ¿Qué hacer con los

libros bárbaros? No me refiero a los malos libros de poesía, a las novelas o cuentos aburridos o mal escritos. Hay un tipo de libros pernicioso: el ensayo dizque filosófico, dizque teórico, dizque literario. ¿Debe uno regalarlos y permitir que sigan esparciendo su carga viral? ¿Acaso somos nazis y vamos a quemarlos? Me agobia la horrible incertidumbre y pospongo el descarte, pero entonces aparece un volumen que me pone los pelos de punta. Perdóneme el lector, estoy en emergencia.

¿Conservo o no los libros de los «teóricos en el poder», como llamaba Steiner a quienes juzgaban su obra como un residuo del «impresionismo arcaico»? Recuerdo ahora otras palabras suyas en *Errata*: «El arte y la poesía siempre darán a los universales “una morada y un nombre”. Han transformado lo particular, incluso lo minúsculo, en inviolable». ¿Qué hago, entonces, con las obras de algunos autores reunidos por *Tel Quel*? ¿Kristeva, Derrida *et al.* deben permanecer? ¿Por qué perdí el poco tiempo de vida que tenemos en esas lecturas espantosas? Hago esa pregunta en Twitter y alguien me contesta que debo alargar la lista del *et al.* para prevenir a futuros lectores. Pero ¿un crítico es uno de esos altos prelados que hicieron el *Index librorum prohibitorum*? ¿Es, acaso, un censor? No debería. La historia de los censores es otra y ahora no tengo tiempo de contarla.

Para estar de acuerdo con la época, pienso que regalar libros dañinos es como andar por el mundo sin cubrebocas (o barbijo, dicen en otros lados). ¿Qué hacer, entonces? Después de mucho pensarlo, elijo un acomodo nuevo: los libros que han cambiado mi vida, aquellos que me gustan, los que odio –pero es obligatorio combatirlos–, los que uso, los que un día leeré y los demás. Donaré «los demás» a la biblioteca de mi instituto, incluidos los de «teoría literaria» que son, desde mi juicio, la muestra más preclara del aborrecimiento por todo lo que ayuda a mostrarnos que los valores humanos –por presencia o defecto– sí existen; es decir, por todo lo que es universal y nos reúne. Ya sé, ya sé. Me dirán que «todo lo que es universal y nos reúne» ha sido una perversa estrategia de colonización; también que la belleza es solo privilegio y otras ideas parecidas que han llevado de la civilización del espectáculo a la de la cancelación. Y vuelvo a lamentarme: «¿Debo ayudar a esparcir el horror?».

Recuerdo ahora unas palabras de Mario Vargas Llosa, con las que se preguntaba –justamente en *La civilización del espectáculo*– si alguien leería a los críticos: «Esos paladines solitarios que tratan de poner cierto orden jerárquico en esa selva y ese caos en

que se ha convertido la oferta cultural de nuestros días. Lo cierto es que la crítica, que en la época de nuestros abuelos y bisabuelos desempeñaba un papel central en el mundo de la cultura porque asesoraba a los ciudadanos en la difícil tarea de juzgar lo que oían, veían y leían, hoy es una especie en extinción a la que nadie hace caso, salvo cuando se convierte también ella en diversión y en espectáculo».

Hay quienes piensan que aún es necesaria la crítica, aunque por medios distintos de aquellos en donde solíamos leerla o ejercerla. Para descansar del ajetreo con los libros, abro de vez en cuando Twitter. Me encuentro con una iniciativa que me parece interesante: reseñas en un hilo de tuits. La cuenta se llama @mesadenovedades y la idea nació de las charlas y entusiasmo de dos narradores mexicanos: Jaime Mesa y L. M. Oliveira. En la biografía de la cuenta aparece esta leyenda: «Opinamos sobre novedades (12 meses). Escritas en español y publicadas en México. En hilos de máximo 7 tuits. A nombre de Mesa de Novedades. Sin mancharse». A la fecha se han sumado trece «reseñistas» que, por amor a la crítica y a la literatura, leen y escriben estos hilos pero no los firman. Explican así la razón: «Las opiniones no llevan firma, son respaldadas por quienes formamos este proyecto. Queremos mover a la curiosidad, no atacar libros. “No mancharse” quiere decir: se vale opinar duro pero con razones y solo si tenemos algo que destacar».

Cuando leí esos primeros tuits pensé que se trataría, otra vez, del rosario de alabanzas. Para mi sorpresa, encontré breves pero certeros análisis. También leí críticas y objeciones razonadas. Quizá ya no sean los antiguos paladines solitarios que extraña Vargas Llosa (y yo también); sin embargo, y aunque anónimos, me alegra que sigan ejerciendo el antiguo magisterio del deslinde que nace por vocación, por amor a la literatura y afortunadamente fuera del bienpensante cuadrado curricular.

Leo también en Twitter que Pablo Sol, en *Criticismo* (criticismo.com), ha escrito un «Decálogo del imperfecto reseñista» y su primer mandamiento es «Reivindica la reseña como género literario». Eso me alegra mucho y pediré permiso para incluirlo en mi propio *Manual* –citado, por supuesto– aunque sea otro y no este, que es para emergencias. Cuando llego al mandamiento octavo –«Cultiva un estilo personal», entendido como «la marca del gran crítico o del maestro de lectura, un gusto y una voz propios»– imagino los rostros de los «nuevos críticos»: colegas que descreen del estilo personal o se imaginan que nace de la acumulación de

palabras horribles, escritas en una lengua bárbara que se quiere «científica».

Además de la epidemia que representaron para los estudios literarios, los sistemas dizque científicos que construyeron muchos de los teóricos no resisten un análisis matemático o, más bien, una «traducción» al lenguaje matemático (que puede representar cualquier lenguaje). De inmediato saltan sus contradicciones. Yo no soy matemática, pero mis padres fueron físicos y hace ya muchos años los sometí a la ingrata tarea de demostrar que algunos de esos «sistemas» partían de premisas erróneas. Sin embargo, mi mayor objeción es con su lenguaje, pues, como diría mejor Alejandro Rossi, la lectura bárbara –y yo diría, la escritura– es aquella que reduce «el lenguaje a registros mínimos y clasificados. Pero un lenguaje amputado corresponde siempre a un pensamiento trunco».

Debo decir que rescaté del fuego de mi desprecio a Foucault –el más pernicioso de todos–, pues su escritura algunas veces lo redime aunque su «sistema» esté construido desde el resentimiento (y ya sabemos lo que pasa con el resentimiento y el poder, cosa que muy bien pudo aplicar a él mismo). También salvaré al uruguayo Rama para luego combatirlo como el responsable de muchas de las desdichas que, en forma de plagas recurrentes, han afectado a los estudios literarios. En eso estoy, pero las cajas ansiosas por los libros me llaman.

Pasan los días y no avanzo. Lo peor de una mudanza es la vejez. No solo porque te cansas de inmediato, sino por lo que encuentras que quisieras olvidar y lo que has olvidado y no puedes encontrar. Hice lo que todo el mundo sabe que no debe hacerse. Encontré fuera de su lugar un libro de Yves Bonnefoy, traducido por quién sabe quién, donde, según yo, estaba un poema amadísimos que Ulalume González de León y Elsa Cross no tradujeron en la vieja antología publicada por la editorial Vuelta. Pero no pude acordarme del nombre del poema; vaya, ni un verso recordé: solo su aura, sin palabras. Perdí una hora de trabajo. Lo que no he perdido es la rabia de encontrarme con una traducción tan desastrosa.

Una mudanza implica una autocrítica profunda. Una mudanza de libros, mucho más. Entonces te das cuenta del tiempo que perdiste, de las desviaciones que abrazaste sin saber, bien a bien, cuál era tu destino. ¿O lo sabías? También se nos presentan los rostros de quienes fueron culpables –no por omisión, sino por entusiasmo– de aquellas torceduras del camino. Veo, asombrada,

cuántos libros de Klossowski tengo. De y sobre Bataille, más de dos metros de librero; de Juan García Ponce, a quien leí por la fuerza escolar, pues su prosa me parecía, y me sigue pareciendo, insoportable. Aparecen los libros de Butor, de Robbe-Grillet, todo Duras. También *L'année dernière à Marienbad*, de Resnais. ¿Qué rostro se asoma detrás de este entramado de lecturas y filmes? El de mi amado maestro, Huberto Batis. No me quedan más de 20 años de vida, si bien me va. ¿Voy a vivir con este cargamento? ¿Uno tira –o regala– su vida así como así? Qué dificultad. En cada aula debería existir un cartel de advertencia que dijera «¡Peligro!». En descargo de mi siempre llorado profesor diré que gracias a él leí y me inscribí en la clase de Salvador Elizondo. Nació en esas lecturas una admiración perdurable. La más hermosa de mi lejana juventud.

Para saber cómo ordenar mi nueva biblioteca me han sugerido que revise a Manguel, a Arbus, a Montaigne; a Calasso y a Benjamin. Fernando García Ramírez –quien defendió a capa y espada a García Ponce de mi probable exclusión– me dice que va a escribir sobre cómo ordenar la biblioteca con base en ciertas afinidades, pero no me las cuenta. También me recomiendan que guarde solo páginas gloriosas, como quiso Cendrars –según me informa Adolfo Castañón, a quien le cuento mis nuevas desventuras–. Pero no tengo tiempo. Abro un libro de crítica famoso, que utilicé durante toda la carrera. Su autor dice para alabar un libro central de nuestras letras: «Esta obra es sumamente coherente». ¿Sumamente? ¿Y esas rimas terribles? Adiós, libro. El desenlace de una biblioteca personal está dictado por filias y por fobias (y por las clases que ofrezco en la universidad). También porque componen otro modo de la autobiografía. Abro el siguiente volumen: «La representación del sujeto y blablabla». Adiós, libro. Decido que no conservaré a comentaristas, salvo cuando estén al nivel estético o crítico de los protagonistas. Me siento dichosa de, por fin, haber encontrado un criterio justo y eficiente. Para reconocerlos, me guían Rossi y Steiner. En el caso de los protagonistas –es decir, los escritores– tengo también un modelo. Nunca lo cuento para evitar los reclamos contra el canon y los «malvados» que lo construyeron, pero la emergencia reclama todas las armas críticas. A principios de 1944, y desde Berkeley, un muy joven y arrogante Paz escribió «a los redactores de *El Hijo Pródigo*» una larguísima carta donde despotricaba contra la revista de la que formaba parte y que, por razones de su ausencia, solo conoció ya impresa. Esa carta ha sido comentada por Guillermo Sheridan,

pero creo recordar –sus libros ya se encuentran resguardados y no puedo consultarlos– que no incluyó la frase políticamente incorrecta que hoy me guía: «Las “obras maestras desconocidas” lo han sido justamente porque no son “maestras”». Con todo y sus comillas se irá esta linda frase directo a mi *Manual (en caso de emergencia)*.

A la vista de lo que va quedando, advierto que leí con verdadero fervor a los franceses, de Dumas a Duras (siglo y medio de literatura francesa y muchos metros de librero). ¿Volveré a leer las veintitantas novelas que componen *Les Rougon-Macquart*? Por el número de libros que tengo de Balzac, comprendo que no fue jamás mi favorito. Sé que no puedo regalar esos libros aunque nadie vaya a leerlos nuevamente. Es como si regalara un ojo o parte del corazón.

OTRO PENSAMIENTO LITERARIO

Casi todos los libros que conservaremos han quedado en las cajas. Falta, ahora, despejar el archivo hemerográfico y pilas de papeles con escritos varios. Encuentro uno que tenía perdido, con el que quise asombrar a mis colegas en un seminario sobre el pensamiento literario. No las ideas estéticas, de Menéndez y Pelayo; no las ideas literarias, de Pozuelo Yvanco, apuntaron. No me quedó claro qué querían decir con «pensamiento» y escribí algo que con seguridad se trata, otra vez, del hilo negro con el que siempre me anudo. Leo a la carrera mis apuntes, pues el polvo que sale de los folios me lleva a estornudar continuamente:

Dice Patricio Pron que «todo persona real es también un personaje de ficción». Si cambiamos los términos, leeremos: «Todo personaje de ficción es también una persona real». Podríamos encontrar aquí, por absurdo que parezca, una idea literaria sustentada en la hipótesis de que toda literatura es un roman à clef, que la ficción es parte de lo real, etcétera. Pero plantear una reflexión sobre las ideas literarias, las literaturas del yo o del ello, las literaturas del aquel o del tú, pueden llenarlo a uno de espanto o convocar un sinnúmero de citas, desde la Grecia clásica hasta hoy. De hacerlo así, yo habría puesto el acento en la persona, en las personas verbales. Aunque eso forma parte de las taxonomías literarias, no significan para mí, ideas, sino eso: taxonomías.

Habrá quien de inmediato salte y diga que antes de la Grecia clásica ya existían taxonomías o ideas literarias; otros dirán que la literatura misma, su existencia como cuerpo cultural, es un cons-

tructo propio del auge de la burguesía. A propósito de estas y otras interpretaciones, yo pido ahora, si no una declaración de fe en la literatura, sí un voto de confianza que implica cerrar los ojos y escuchar el río sonoro de la lengua, el balanceo cadencioso de su ritmo, para advertir que la forma natural de expresión de los humanos –la poesía– es muy anterior a cualquier interpretación literaria y simultánea al momento en que alguien empezó a cantar o a nombrar al mundo. Mallarmé decía que todo es poesía, que no existe la prosa. Pero Mallarmé era un exagerado, un militante, y la literatura, que exige esas radicalizaciones en el momento preciso en el que nace, requiere también de algunos puntos de tensión donde se despliegue el arco de su nomenclatura.

Si esto fuera así, antes incluso de pensar o acotar el término *idea* –cuyas definiciones exceden el breve espacio de esta reflexión y de mis capacidades–, tendríamos que distinguir las ideas que nacen de la escritura poética, de aquellas que parten de la escritura en prosa. Después tendríamos que saber a qué idioma nos referimos. No es lo mismo escribir en inglés que en francés o en español y sus vastas variaciones, producto de la historia y de la geografía. Pero ¿realmente estoy hablando de ideas? Si una idea es una imagen, el pensamiento sería entonces un sistema de imágenes, visuales, sonoras, olfativas... Sé que me estoy metiendo en embrollos propios de mi ignorancia, pero intento entender qué es un pensamiento literario.

Si el francés, por poner un ejemplo sencillo para mí, es una lengua con distintos acentos que el español, es natural comprender que tanto su poesía como su prosa serán distintos de los nuestros. Lo mismo ocurre con todas las lenguas, romances o no. Digamos, entonces, que en el principio fue el ritmo, es decir, la acentuación. De ella se derivan, como racimos, los distintos modos de la poesía o de la prosa. La incomprendible «guerra» de los géneros es absurda, porque todas las expresiones literarias parten de una canción más o menos reconocible. Esa melodía no es una idea: es ya un sistema cuando se vuelve escritura. Del modo en que el escritor asuma la tiranía del verso, transformará su obra en poesía, en prosa o, por poner un ejemplo, en ese indistinguible tono hispanoamericano que, sin saber qué dice, escuchamos como una melodía. Vallejo, César Vallejo, es su ejemplo más cumplido. Pude haber dicho «es su mejor ejemplo», pero quise modificar la acentuación de la frase y trastocar, si no en principio su sentido, sí su sonido. Ello supone una condición auditiva que, de proseguir, podría convertirse, quizá, en un pensamiento literario.

En español (e imagino que en cualquier otra lengua también) es difícil no cantar, aunque haya quien se empeñe en ello. Todo esto me sirve para decir que los acentos de los versos o frases constituyen también un modo de pensamiento. Y es curioso cómo este, que tiene aparentemente fecha de caducidad, produce obras que no la tienen. Por eso, resulta cuando menos equivocado decir que la construcción de una obra de arte o un pensamiento literario han sido «superados». Es como si dijéramos que la cumbia, el rock, la música dodecafónica o Bach han sido superados. Todos estos ejemplos suponen pensamientos musicales. Si la literatura es ritmo, ¿puede ser superada?

Ah, la palabra. Esa mala bestia que se vuelve vieja. Lo que ocurre es que en nuestro breve espacio de vida no volvíamos a verla aparecer. Ahora que vivimos más deprisa, que «todo está en todo», para citar un clásico, podemos encontrar nuevamente antiguas voces, usos, modos: acento y melodía. Entonces, no hay «evolución» en los términos que acostumbran pensar algunos profesores (recuerdo ahora cuando en clase los alumnos me dijeron que el soneto estaba superado, que eso habían aprendido). En literatura hay una construcción musical de nuevas realidades, mezcla y transformación de ritmos que dan lugar a otros pensamientos literarios. Podría, incluso, establecerse una genealogía de tales pensamientos, basada en el ritmo de la escritura, pero también en su estilo, esos hermanos. ¿Qué los alía y qué los diferencia? ¿Cómo podríamos formar esas familias?

Allí acababan mis apuntes y mientras vuelvo, aturdida, a la mudanza, pienso en la posibilidad de ordenar la nueva biblioteca bajo esa luz o, más bien, bajo esos ritmos. Ritmos que forman una casa común, una familia. Entonces llama Adolfo. Le cuento mis ideas, también mis desventuras críticas. Como es muy educado, no se atreve a decir que todo lo que expongo es un gran disparate. Comprendo que lo piensa, pues de pronto pregunta: «¿Habría un librero de octosílabos, otro de endecasílabos?». Me doy cuenta de que no expliqué con suficientes y claros argumentos: pienso en las grandes sinfonías, no solo en los acordes. Me rehúso a comentar esas barbaridades con Adolfo, quien ya me está contando que fue un lector asiduo de todos los autores que yo he colocado en «los demás». Siento el rigor de su reclamo silencioso y la vergüenza ya me ha dejado muda cuando Adolfo recuerda unos versos que pergeñó en sus años mozos y alivia mi

incomodidad. Promete mandarlos por correo y esto fue lo que escribió:

Querida Malva:

La voz guaguancó es de origen africano y se da a un tipo de baile en Cuba. Así, los versos deberían decir: Deleuze, Deleuze / apártanos de la estupidez. / Foucault, Foucault / devuélvenos el guaguancó. / Derrida, Derrida / ¡qué más nos da!

Aquello podía seguir durante horas en las noches tempestuosas compartidas con los amigos: Roland, Roland / ya Barthes: / Althusser, Althusser: / no hay que ser. / Lyotard, Lyotard / deja de... / Lacan, Lacan / traenos el cancán.

Por aquellos años, vino a México Félix Guattari y los amigos de la revista *Palos* –donde se había traducido algún texto suyo– lo invitaron a cenar. Yo le llevé un pequeño regalo. Era un reportaje en una revista taurina donde se veía a un torero practicando los pases con una cabeza de toro montada, por artes de la talacha mexicana, en unas ruedas de bicicleta... Le dije: «Mira, Félix, esta es una “máquina célibe” hecha en México...». Respondió a mi infantil puntada con una sonrisa algo fingida, pero todo mundo celebró mi ocurrencia.

Advierto que nunca hablé de Genette en sus rimas de juventud y pienso que en el libro chileno de Christopher, al que me referí anteriormente, hay un capítulo –«El policía bueno del estructuralismo»– donde comenta y salva al padre de la narratología, no por esta, sino por haber tenido la templanza o el humor, como Barthes, de haberse preguntado si los modernos –es decir, nosotros– «no nos habríamos equivocado». Esa duda y su deseo de interpretar el texto y no convertirlo en una causa le permitieron escapar «de la paradoja que paralizó a sus camaradas: hacer de la lectura un solipsismo y luego, reducida a eso, ponerla a militar bajo las órdenes de las ciencias sociales».

En mi manual debo escribir un apartado o más bien una ley que sancione todas esas lecturas dizque críticas, dizque teóricas, pero bien militantes, donde la literatura tan solo es el pretexto para hacer de la crítica un ajuste de cuentas resentido, un tribunal de la Nueva y Muy Santa Inquisición. Pero ¿y la realidad?

SALVA LO QUE TE SALVE

Me siento en el balcón a descansar un poco. En Twitter, Aurelio Asiain ha escrito una preciosa sátira que alabo y me contesta: «Pensando en Ireneo». El abuelo de Paz fue un poeta satírico temible

y su humor corrosivo le valió la prisión en varias ocasiones. Sus sátiras contra Benito Juárez –héroe de nuestro actual mandatario– fueron violentas y magníficas. La de Aurelio no se queda atrás y retrata un momento preciso de esta administración que cierra los ojos a los muertos caídos en pandemia por culpa de su indigencia mental y su cinismo. El país deambula como zombi, pero la mayoría sigue creyendo la promesa incumplida del Gobierno: acabar con la corrupción. Oficialmente, la lacra se acabó, aunque a diario miremos las vergonzantes pruebas del engaño. Lo que sí destruyó fueron los fideicomisos de arte, de ciencia y de cultura, porque eran corruptos, dijo el mandatario. No lo fue, al parecer, su gran amigo Epigmenio Ibarra –«productor y periodista mexicano», apunta Wikipedia–. La enciclopedia virtual reseña sus telenovelas exitosas, mas no informa que también es central propagandista del régimen. Asiain saludó de esta forma el regalo que Ibarra recibió: «En este honesto sexenio / no quedó fideicomiso / por órdenes del preciso / y su flamígero genio. / Uno nomás a Epigmenio / para aliviarle el estrés / millonario creó Andrés. / –Aquí tienes, de momento, / ciento siete. ¿Estás contento? / –Me faltan cuarenta y tres».

Me río en medio del derrumbe, y entonces me pregunto si debo explicar más el poema. No tengo tiempo y nada se detiene. Solo yo me he quedado pasmada en el balcón que ahora dejaré. Llega hasta mi memoria un verso: «Somos, a fin de cuentas, todo lo que dejamos caer». Me levanto de prisa y bastante angustiada, a revisar «la agenda».

Después de unos meses de parálisis, la vida continuó en lo que llamo mi mundo, como ya dije, por Zoom. Si antes había ferias de libro con una frecuencia insoportable, ahora se hicieron «itinerantes», lo que quiere decir, eternas. El caso es que, en la misma feria en la que veinte días antes había presentado el libro de Domínguez Michael, me comprometí –antes de saber, claro, lo que me deparaba el destino– a presentar un libro de poesía. Acepté porque la poeta me parece buena; porque escribir o leer poesía se había convertido en una tortura para mí y debía obligarme a hacerlo.

Cuando murió mi padre escribí –«al contado violento», diría Gonzalo Rojas– una novela en un mes. En ella dije que no creía más en la poesía, cuando lo que en verdad quería decir es que no creía más en la vida, porque mi padre había muerto. Dejé de escribir casi dos años. Eso lo entendí apenas ahora cuando, entre cajas de mudanza, leí *El reino de lo no lineal* y el grillo par-

lante que vive en mi cabeza me recordó con un verso el compromiso que debía suceder al día siguiente. Presenté a Elisa Díaz Castelo, una poeta que, dije, me reconciliaba con la poesía (porque es verdad). También –y lo lamento un poco– abundé en el horror que me produce buena parte de la poesía actual y expuse mis razones, largas de comentar en este escrito pero que ayudaron también en el descarte y se resumen en una frase que escribiré con gusto en el manual: «Dura poco la vida. Salva lo que te salve».

No he querido elegir las cosas de mi padre. Dice David que en sus libreros danzan termitas y polillas; que mi primer libro –un volumen de cuentos espantoso– quedó literalmente en los huesos: solo polvo. No sé si llorar o agradecer a los bichos.

Larga discusión en Twitter con Asiain, sobre el modo de ordenar la biblioteca. En «La biblioteca de Octavio Paz», Aurelio cuenta que el poeta no acumulaba libros ni tenía fetichismos. Se deshacía de lo que no le interesaba. Además, las obras «no se sucedían alfabéticamente, sino por lenguas y regiones y obedientes a la cronología. Es decir, que Gilgamesh estaba muy cerca del Enûma Elish, los chinos al lado de los japoneses, Neruda próximo a Huidobro». ¿Neruda próximo a Huidobro? Me escandalizo pensando en sus historias y no logra convencerme la propuesta. Refuto con ejemplos que Aurelio rechaza a gran velocidad y finalmente me dice: «Pues la cosa es que *Rayuela* quede cerca de *Blanco* y lejos de *Artemio Cruz*, si quieres que te diga».

Sería difícil seguir ese discernimiento: una crítica radical. ¿Qué los junta y qué los diferencia? ¿Y si la música impone su criterio? Podría juntar algunos libros de Neruda con Paz, García Márquez, David Huerta... También podría incluir algunos versos o párrafos de Mutis... Le cuento a David esos propósitos y sin voltear a verme me asegura: «Has perdido completamente el juicio». Le digo que no, que puedo demostrarlo con versos y pasajes, pero ya están cerradas las cajas. Probablemente tenga veinte años más de vida. Bien puedo dedicarlos a ese empeño.

También tenemos una biblioteca mental. Habita con nosotros gracias a la música de las palabras que de pronto aparecen, intempestivamente, para recordarnos o afirmar algún suceso. Todo ocurre de forma simultánea: música, recuerdo y el eterno presente. ¿Habrá futuro? Observo a los trabajadores que suben los libreros, y el piano de mi padre, al camión de mudanza. Estoy sentada en el mismo sitio donde le dije adiós y vi que se marchaba en la carroza fúnebre. Entonces llega el fogonazo y comprendo, en toda su extensión, las primeras palabras de Elena Garro en

Los recuerdos del porvenir: «Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente».

Siento deseos de escapar al trabajo que viene y vuelve de nuevo a mi cabeza la imagen de la cándida, «corriendo contra el viento, más veloz que un venado, y ninguna voz de este mundo la podía detener». Busco en el celular –donde escribo estas notas–, el párrafo final de García Márquez, cuando Eréndida «siguió corriendo con el chaleco de oro más allá de los vientos áridos y los atardeceres de nunca acabar, y jamás se volvió a tener la menor noticia de ella ni se encontró el vestigio más ínfimo de su desgracia».

David y yo subimos el último objeto a la mudanza. Con la fotografía de Paz ya en el camión, emprendimos la marcha.

¿Qué es la POESÍA especular?

UNA MANERA DE SITUARSE

Es habitual que, cuando algún autor hace una propuesta para el mundillo literario, surjan una serie de tópicos interpretativos negativos: «¡Baff, no son tan innovadores!»; «¡Esto ya se ha dicho antes!»; «¡Ha descubierto el Mediterráneo!»; «¡No es nada nuevo!». O, en relación con estos apuntes desdeñosos, alguien señale, entre lo paternal y la mirada olímpica, los antecedentes de esa proposición (mordaza frecuente como medida para acallar, censurar o apartar). Hay que decir que la monotonía literaria o las voces medias convierten la tradición en traición, en servidumbre y, finalmente, en epigonalidad. Ante estos futuribles más que probables, ya sean de puertas para fuera o a viva voz, resulta conveniente determinar una serie de antecedentes para la propuesta de *poesía especular*. Para situar al lector, debo señalar que, en varios textos ensayísticos, ya sea con mi heterónimo, Óscar de la Torre, o como ortónimo, estipulé cuatro propuestas poéticas: *poesía non finito* (poesía hecha a base de reescrituras), *poesía especular* (el poema dentro del poema), *intrapoesía* (la crítica literaria hecha poesía) y *poesía de la otredad* (el espacio de los otros). Cada una de ellas se definió inicialmente junto a los críticos y escritores Marco Antonio Núñez y César Nicolás, en *Limados. La ruptura textual en la última poesía española* (2016), y después en 2020, en *Desobediencia*, también junto a Marco Antonio Núñez y como Óscar de la Torre. Todas esas líneas estéticas las he unido en una sola, la poesía especular, y la razón reside en que poseen diversos puntos comunes entre ellas: la salida del poema y de la identidad cerrada y lineal; la consiguiente conexión de los quiebros poéticos con los identitarios; el poema como desfiguración (un

guiño para Paul de Man) y la identidad como despersonalización; el axioma central de la poesía especular: «El proceso es el fin»; la raíz retórica de las logofagias y su raíz, la rotura del discurso poético a base de quebrar los diversos estratos ensayísticos, y el principio de rizoma como disolución de lo lineal, como fuga continua (al fondo Deleuze).

Ahora vayamos a aquellos que nos señalan el pasado con el dedo, es decir, aludamos a nuestros antecedentes y a nuestros compañeros de viaje (que no de amistad, porque esto no es un rollo generacional). En primer lugar, hay que decir que las denominaciones principales vienen, por un lado, del ámbito de la escultura y la pintura (*poesía non finito*) y del ensayo *Poesía especular*, terminología procedente del ensayo *El relato especular* (1991) de Lucien Dällenbach; otro ensayo importante en este punto es *Logofagias. Los trazos del silencio* (1998) de Túa Blesa, donde se enmarca una serie de elementos retóricos en consonancia con nuestros procedimientos discursivos.

Dentro de la línea de la intrapoesía podemos señalar a los siguientes poetas actuales que la representan: Vicente Luis Mora, en poemas como «Des-rotaciones: sobre *Lo solo del animal*», o Jimena Alba, en obras como *Introducción a la locura de las mariposas* (recordemos que es la fusión de crítica literaria o artística y creación poética). Y en cuanto a los antecedentes: del *exemplar* a Manuel José Quintana (en su canto al talento); de André Chénier, el poeta como «éclatante interprète de la science» (quitemos ciencia y simplemente agreguemos cualquier creación artística), a «Les saisons» de Saint-Lambert; la poesía didáctica o filosófica del siglo XVII; Núñez de Arce en *Raimundo Lulio*; del Borges de «James Joyce» a la «Lectura de John Cage» de Octavio Paz; el prólogo en verso, entre muchos de los poemas de *Carta entera*, de Luis Rosales; *Aullidos* de Allen Ginsberg; Ricardo Defarges desde «Las fresas salvajes (Ingmar Bergman)» y en *Muere al nacer el día*; algunos poetas españoles del setenta en textos como «El espacio del poema» de Jenaro Talens o «Investigación de una doble metonimia» de Guillermo Carnero, y Juan Malpartida en «Islas», entre otros (Alba, 2019). Esta intrapoesía enlaza el pensamiento crítico con el pensamiento creativo. En esta transmisión, la escritura supone un fortalecimiento para la lectura, ya que la comprensión y la asimilación de los significados textuales se convierten en sentido completo, con lo cual la mecánica tradicional lector-autor queda relegada a un plano paralelo. El poeta se convierte en intérprete del texto ajeno, en re-creador. El resultado de ese acto

lector da lugar a una creación nueva, a una traducción de su significado y su sentido. ¡Ojo, no se trata del culturalismo de los años setenta!

En cuanto a la poesía de la otredad, podemos concretarla en el poema colectivo, el poema coral, el poema en el que se da cabida a otros creadores, lectores, editores, otredades..., porque en la corrección de un texto lírico intervienen diversos revisores y, por tanto, se erigen como co-creadores. Desde esta acepción, el poema nace de manera unitaria y las individualidades mueren para dar pie a diferentes voces. Este macroautor del texto abre las palabras de manera polifónica. Se trata de una ruptura subtextual, cuyo contenido implícito se reúne a través de sentimientos y emociones ajenas, y de un pensamiento en lejanía. Nos adentramos en la disolución de lo individual o en la querecencia por la obra abierta y plural. De ahí que se forme un poema tanto predecesor como sucesor; bloques poéticos de sentido que se exponen –al mismo tiempo– de un modo continuo y discontinuo. La poesía se convierte en una textualidad eslabonada que realiza paralelamente un efecto de conexión e inconexión. Por eso, nos situamos ante una poesía que se corresponde con la crisis de la noción de autor y la aspiración hacia una poesía colectiva. El autor se anula como individuo en beneficio de la obra o la lucha común. Antepasados poéticos: la *tensó* trovadoresca, la renga japonesa, los cadáveres exquisitos, Rafael Alberti en sus poemas escénicos o Joan Brossa en *Posteatro* (2001). Poetas actuales que la representan: Juan Andrés García Román en *Adoración* (2012), María Salgado en *Hacia un ruido* (2016), el libro coral *Bemba baba* (2021) de Sonia Bueno, Jorge Coco Serrano, Ernesto García López y Lola Nieto o un servidor. En mi caso pongo un ejemplo. Con los editores de Pre-textos y en *Testigos de la utopía* (2017), hice el siguiente juego: tras la aceptación del libro para su publicación, los editores me envían algunas sugerencias, algunas correcciones. Algunas de ellas las incluí y otras no. Posteriormente, les pregunté si podía introducir algunas en el apartado final (casi como un anexo), «Adendas a *Testigos de la utopía*», y en concreto, en la primera entrada, «A modo de pórtico».

En la penúltima versión los editores realizan estas observaciones:

[...] *Lo cierto es que el libro adolece, en mi opinión, de ciertos excesos que estaban ya presentes en las primeras versiones de tu primer libro: la dicción fragmentada, el abuso de las yuxtaposiciones, los juegos intertextuales, el vanguardismo demodé en el juego*

con los signos de puntuación, etcétera hacen la lectura, si quieres que te seamos sinceros, algo indigesta y velan, más que descubren [...]].

Los elementos autobiográficos dialogan constantemente con otros poetas y dan cabida a otros sucesos de índole social y política, como se ve en las notas al margen del poema, «Libro IX», por ejemplo.

Enuncias, te corriges sobre la marcha y nos ofreces todo el tiempo la experiencia completa, llena de tachaduras, de matices, de espacios en blanco, de tanteos. Esto da al libro un carácter [...].

La celebración y la conciencia, el himno y la lucidez, van de la mano en tu poesía, donde el elemento principal es el espacio, donde la plenitud puede ser posible: el desierto o el mar asimilados al poema (Galán, 2017, p. 83).

Es un ejemplo; en otros casos, introduje a heterónimos o propicié un juego de archilectores, que consistía en integrar a cuatro escritores en el poema que ellos hubiesen elegido, y a partir del cual podían insertar su propia creación poética.

Sin hacer aún esa fusión de las líneas líricas anteriormente mencionadas y ciñéndome a las denominaciones de poesía especular y *non finito*, vamos a señalar ampliamente sus antecedentes (poetas actuales que la encarnan: Lola Nieto, Mario Martín Gijón, Rubén Martín y un servidor): de primeros del siglo xx me quedo con el ultraísmo, el futurismo y el creacionismo. Del primero, escogemos la prevalencia de la imagen y la metáfora, o la supresión de cadenas de nexos. Y, por encima de todo, la estrecha relación de la poesía con la pintura, la escultura o la arquitectura; en concreto, con aquella que gira en torno a lo inconcluso. Del segundo, recogemos los desvíos de la tipografía habitual, «la presentación pictórica de la página, donde están presentes diversos colores, diferentes tipos de letra [...], el cambio en la dirección de las líneas (verticales, circulares, interrelacionadas con paréntesis, con grandes letras mayúsculas, etcétera) [...]». Desde el punto de vista de las grafías, sustituye los signos de puntuación por signos matemáticos (+ - x, etc) y musicales» (Estébanez, 1999, p. 435). Por nuestra parte, utilizamos en *Inclinación al envés* (2014) un tipo de simbología, la filológica, para dar esa apariencia de libro anotado, comentado, interpretado. ¿Y del creacionismo? Pues lo que hicimos fue una reescritura de sus fundamentos: 1) Muestra del hecho poético inventado; 2) Puesta en contraste de lo anecdótico con lo sustancial; 3) Construcción, reconstrucción

y juego con todas las piezas del poema; 4) Recreación del texto poético como objeto nuevo. Y más reformulaciones, esta vez en torno a la figura del poeta, cuya función principal desde nuestra posición es la de recrear un submundo latente, es decir, debe fotografiar su genética textual. Como el objetivo del creacionismo, el nuestro es el de lograr una poesía pura, pero a través de sus impurezas (algo muy distinto al neopurismo o la poesía del silencio). Y, por supuesto, entre nuestros maestros preferidos: Vicente Huidobro, Gerardo Diego y Juan Larrea. En el cubismo aludamos a Guillaume Apollinaire: decir su nombre es traer a colación, y entre otras cuestiones, los conocidos caligramas. Pongo un ejemplo de reformulación, comprensión y asimilación de la tradición en uno de mis poemas, «Pequeña formación del universo», del libro de 2016 *El primer día*:

Pequeña formación del universo

Me pregunto por dónde se empieza
cuando el poema hace su poema.

TEDI LÓPEZ MILLS

(Primer movimiento)

el
inicio de es
la dolor música del cuerpo lo
dime ya sangre en las
manos en el bosque hay
una simetría de corcheas y si bemoles
quizás seas la única que
lo pueda ver sabes que
el tiempo de los verdes ya
no es flexible afinaste
los con instrumentos la pluma
de la memoria y
el olvido

(Segundo movimiento)

El inicio de la música es dolor del cuerpo,
~~lo dice la sangre en las manos~~

E
n el
bosque hay una simetría de corcheas y sí
B e M o

~~Quizás seas la única que lo puede ver. Sabes que el tiempo
de los verdes ya (...), así que afinaste los instrumentos
con la pluma de la memoria y el olvido.~~

Nos sangraron las manos^S pero la música salió y (...)
los frenazos de los autobuses,
~~y la mala poesía de los epígonos~~
y
Y
la bella cucharacha ~~corriera~~ (¿corriera?)
por lo donado:

El mejor solo lo hicieron los pájaros carpinteros
y Charlie Parker
se
enrolló en el
oído.

Si hubieras visto cómo la ORQUESTA

nos hacía vivir los ojos, veíamos cómo
caía el sudor de los músicos en la melodía.

y todo acababa con el pequeño tamboril del niño.

Qué bien lo habíamos pasado
y cuánta verdad.

Las palabras alguna vez nos hacen caso. Sabemos
de la usura de los reyes
y los mercados PAsan y pasan.

A nosotros nos cayó
la técnica de rasgar
las cuerdas
~~del vértigo y la altura~~

(Tercer movimiento)

La raíz de la música es dolor
del cuerpo,
lo señala la sangre de las manos.

En el bosque concurre
aquella simetría
de corcheas y sí bemoles.
Quizás seas la única
que lo puedas mirar.

Sabes que el templo
de los verdes ya no es flexible,
así que con la pluma
de la memoria y el olvido
afinaste los instrumentos.

Nos sangraron las manos,
pero la música salió
y salieron las enganchadas
de las llaves con nuestras puertas,
los resbalones de aquel joven,
la nefasta poesía de los epígonos
y la coqueta cucaracha
con su paseo por tus días.
Concibieron los pájaros carpinteros
el mejor solo
y Charlie Parker se enrolló
en el caracol del oído.

Si hubiera contemplado cómo
la orquesta nos hacía

vivir nuestra mirada,
observándonos cómo
descendía el sudor
de los músicos hacia
la fugaz melodía.

NUESTRA PRIMERA JUVENTUD POÉTICA

El inicio de todo esto de la poesía especular, de la poesía *non finito*, reside en Juan Ramón Jiménez y el siguiente camino suyo: que el proceso de reescritura se manifieste como un modo de escritura. Una obra llena de trasvases, de búsquedas, de intentos de perfección. La reescritura siempre es una vacilación, y también una tentativa de acomodar la idea a la realidad. La palabra justa que se rehace: ¿y si ponemos la escritura final junto a la reescritura? Uno tuvo este pensamiento desde que empezó a leer al poeta de Moguer cuando tenía dieciséis años, pero en aquel entonces era imposible este atrevimiento por madurez de lecturas y vivencias. Más tarde, cuando tenía veintitantos, seguí con esta idea; sin embargo, en este caso, la autocensura fue mucho más eficaz que la censura (el arranque no vendría hasta *Inclinación al envés*, *El primer día* y *Testigos de la utopía*). Como he dicho y subrayo, en Juan Ramón Jiménez surgió la matriz de nuestra propuesta.

Pero de aquí se tomó algo esencial: la mezcla de prosa y poema; además del estiramiento en sus consiguientes transiciones y de llevarlo al extremo siguiente: el poema en prosa que se va haciendo versículo, que se va haciendo verso libre, que se va haciendo lira y viceversa. Esto lo vimos de una manera potencial

en *Diario de un poeta recién casado* (1995). ¿Y cuál es el movimiento de todo esto? Pues el mismo que el de ese libro, el mismo que el de nuestra poesía especular / *non finito*, el de irradiar el flujo de un corazón, la propia vida hecha poesía.

LOS SEÑORES DE LOS EXPERIMENTOS

Es curioso que, cuando uno lanza una propuesta, la mayoría se la tome como un arma arrojadiza, un insulto, un ejercicio de narcisismo, de fanfarronería o de engrheimiento. Nada más lejos de mí toda esta faramalla. Sigamos. Y sí, desde la cercanía de nuestra tradición, tenemos a Joan Brossa y su enseñanza: que en cada cosa hay una metáfora encubierta y necesita ser destapada a través del transcurso de la creación poética (esa es también nuestra visión). Esta fue una de las asignaturas que nos tomamos más en serio. El contacto con el mundo Brossa estuvo en *Posteatro*, y uno no sabía muy bien si era teatro o era poesía, duda que calentó nuestros versos. A partir de aquí decidimos utilizar el diálogo y otros medios teatrales como las acotaciones, los apartes o el diálogo, modo de oralidad en el poema, de ejercitar el coro griego y el monólogo interior (ir cogiendo de aquí y de allá para conectar nuestra manera de decir con nuestra manera de crear).

En esta charla con nuestros clásicos (con algunos, no todos, hay más antecedentes), un lugar central lo ocupan Francisco Pino y su *Antisalmos* (1978). Hay veces que uno no está preparado para una lectura y lo que nos queda es un polvillo de estrellas; echando la vista atrás es lo que me ocurrió allá por 2001. Este poeta representa ese ir más allá de las vanguardias que le habían precedido. Jorge Guillén lo delimitó acertadamente como «el poeta más vanguardista de la poesía española». Aquí tenemos una modernidad excepcional, la cual pasa prácticamente desapercibida en su momento. *Antisalmos* adelanta la poesía especular, esa que agujerea el poema, esa que abre el discurso y se ramifica y explota. Ese libro es uno de los mayores cortes en la tradición española. Sin embargo, es un poemario que en su momento no crea tradición o al menos no con la contundencia necesaria. Francisco Pino ya tenía una veta de asceta en la cual le acompañaban san Juan de la Cruz y fray Luis de León, y en ese libro les da la vuelta, los pone bocabajo para mirar esa abertura al final de la página. Todo un logro y una referencia que se pondrá en su sitio (si la mayoría no decide seguir con la inercia canónica). Por nuestra parte, vimos claro el camino, pero no nos atrevimos hasta *Inclinación al envés*.

DOS EJES

Pero, para alzar la casa, se necesitan otros cimientos, alguna vez he aludido a la antología *Las ínsulas extrañas* (2002), la cual me regaló allá por 2005 mi madre. Mi primera intención de romper la linealidad del poema fue la de crear vasos comunicantes en los mismos, por ejemplo, que un texto poético se convirtiese en relato, en una tanda de aforismos o en un diálogo teatral, es decir, buscar un significado oculto en esas textualidades. En esas ínsulas extrañas conocí la poesía de José Miguel Ullán y también a otros poetas fundamentales para mí como Héctor Viel Temperley, María Auxiliadora Álvarez o Maurizio Medo. Una vez entramos en contacto con Ullán me decidí ahondar en él y allí vi sus tachones, subrayados, cajas de prosa (en palabras de Miguel Casado), caracteres chinos, páginas en blanco, dibujos, etcétera. Ya tenía algunas piezas, pero no sabía cómo encajarlas y todo ese arsenal ullaniano me resultó útil para empezar a componer nuestro *non finito*. Había intuición, pero no consumación.

No soy muy dado a las antologías, la mayoría me parecen simples artefactos publicitarios y amañados, pero otra que me marcó fue *Pulir huesos* (2007), cuya selección realizó Eduardo Milán. Esta colección es mucho más compacta, más generacional (1950-1965 es el arco temporal en el que entran los seleccionados) y, por lo tanto, con menos variables; sin embargo, muy sabrosa. Me quedo-siguiendo el orden del antologador-con Paulo de Jolly y con su fragmentación del discurso tan audaz, con esa elección de un tema ¿extravagante? (¿chifladura?, ¿ironía?...); me quedo con la fuerza poética de Mario Montalbetti y Tedi López Mills; o con las bifurcaciones de Rolando Sánchez Mejías y Enrique Bacci. Más capas para nuestra geografía terrestre.

ACTUALIDAD POÉTICA/SAZÓN DE SIEMPRE

También en 2005 llega a mis manos un libro esencial en mi formación poética: *Matar a Platón* (2004) de Chantal Maillard. Para mí es uno de los libros capitales de la poesía de las últimas décadas. Aquí encontré lo que venía buscando, esa apertura del poema, ese flujo bífido que separa la palabra. Todo poema que se rompe no surge de un acto insustancial, pueril o vacío. En todo poema fugado, limado o roturado, en su centro mismo, hay una vivencia extrema. Este libro la tiene y la expresa de una manera excepcional (asimismo, otro poemario de otro poeta esta generación que cabe destacar es *Insumisión* de Eduardo Moga). Progresivamente, se disponen esos acontecimientos que resumen los instantes en eternidades.

Fueron esos subtítulos, esas anotaciones sin ser notas a pie de página, esa historia paralela la que me abrió a un espacio nuevo. Pero no solo aquí quedó la mina, el oro líquido siguió fluyendo a través de otra manera de hacer, esencial para mis próximos libros (inéditos), *Un adiós abierto* y *Un cancionero inacabado*. Concreto brevemente. La segunda parte de *Matar a Platón* contiene una de las bases esenciales para esos dos últimos libros de poemas: «Escribir», un extenso poema con esa estructura reiterativa en la cual vimos un modo de reescritura sencilla y limpia¹, un modo en que el libro se va haciendo con la lectura.

En cuanto a Leopoldo María Panero, debemos decir que fue uno de los primeros poetas de la generación del setenta que leí; quizás, el primero que conocí y a quien más admiro. En mi biografía poética y visual observo a nuestro querido *le Fou* en la entrevista con Sánchez Dragó, aquel diciembre en Palma de Mallorca con mi madre, quien me preguntaba desde un temor seco si yo acabaría así. Y más allá en el tiempo, observo el documental *El desencanto* en aquel coloquio universitario sobre escritura marginal y la idea de una obra que se va haciendo mientras el lector la lee (obra siempre viva). Pero quedémonos en lo importante: con el uso de las notas y de la reescritura (otros autores que nos interesan como Luis Antonio de Villena o Luis Alberto de Cuenca también utilizaron de manera esporádica esos medios). Ya Túa Blesa en su edición de *Perversiones* (2011) y *Teoría lautreamontiana del plagio* (1999) explica la teoría de la traducción de Panero, la cual sirve para asentar aún más nuestra poética: la confrontación y superación del original a través de la huida de la literalidad; la *amplificatio* en cuanto al aumento de significaciones. La lectura como reescritura, como perversión del texto, en el cual se difuminan la ambivalencia autor/lector. Esta abertura del texto, como ya hemos comentado en otras ocasiones, tiene una estrecha relación con la cuestión identitaria. En este punto buscamos un nuevo rostro del yo y una reescritura de ese falso *self* que se ha ido gestando, unas veces siendo conscientes, otras de manera indirecta. Con nuestros heterónimos², Luis Yarza, Óscar de la Torre, Pablo Gaudet y Jimena Alba (más los últimos en salir, Horacio Alba y Rafael Fuentes), también se expanden las significaciones y la identidad se amplía hasta ser completada (como otra forma de fuga). Asimismo, Leopoldo María Panero se dio al nomadeo por la otredad, de hecho, fue uno de los mayores destructores del nombre propio y nosotros quisimos volatilizarnos de la misma manera.

LA EXPLOSIÓN O COMO SER UNO MISMO

En 2013 el profesor y escritor César Nicolás me entrega el ensayo de Túa Blesa *Logofagias. Los trazos del silencio* (1998). Tal vez por desconocimiento, tal vez por ostracismo crítico, posiblemente por su escasa difusión o por la reticencia hacia unos vocablos claroscuros, este libro no tuvo la repercusión que hubiese merecido. En nuestro caso, decidimos usarlo únicamente como premisa informativa, ya ejemplificada en *Limados. La ruptura textual en la última poesía española* (De la Torre, 2016). En este ensayo se recopila una manera de lírica de hablar, un compendio de una serie de autores desterrados al olvido por no entrar en lo generacional. *Logofagias* muestra la reforma de un ámbito retórico novedoso y enterrado. La base de la poesía *non finito* / especular tiene su raíz en esta retórica. Con este modo de hablar persuadimos al lenguaje poético para que se descubra su genética, para que sea verosímil y sin simulacros, desnudo en su más extrema desnudez. Nosotros nos tomamos esta referencia como una serie de orientaciones y reglas de carácter estético que acomodan una forma de hacer poesía. Desde un punto de vista genético, y por nuestra parte, nos fijamos principalmente en las etapas de producción del texto y, en concreto, en su invención y elaboración. Pero no solo hacía falta una retórica, sino también un *kairos*, es decir, lo oportuno. Había que casar lo abstracto, mostrar el proceso con lo preciso..., la forma en que leemos y escribimos. El nexo fue en gran medida estos tropos y sus proyecciones. El ornato ya no es tal, sino que es esencia (algo fundamental desde nuestra raíz barroca).

Allí conocimos a poetas como Eduardo Hervás, Eduardo Haro, Ignacio Prat o Luis Martínez Merlo. Todo su contexto fue ampliado por *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española* (2017), un ensayo estudiando de Germán Labrador. Nos quedamos con unas palabras de Eduardo Hervás que dicen así (para seguir rematando nuestra poética): «Recoger el lenguaje y deshacerlo, / descubrirlo, amasarlo, sanarlo».

LA BASE Y EL PILAR

Siempre hemos gustado de los dos caudales de la poesía, ese que va más por el lado irracional y el otro que fluye más por el lado realista, división simple pero estructuralmente clara (así lo partía también Dámaso Alonso). Desde ambos lados hemos escrito y hemos pasado también por sus intermedios. Pudieran pen-

sar que nuestra creación poética se inclina más al lado oscuro, pero parte de esta visión lírica y heteronímica –sobre todo, la de Jimena Alba– ha bebido de poetas como José Moreno Villa, José María Fonollosa, Nicanor Parra, Jaime Gil de Biedma, Juan Luis Panero, Roger Wolfe o Benjamín Prado. En esos extremos de lo irracional *versus* lo realista tenemos la base y el pilar latinoamericano (argentino) o viceversa: Leónidas Lamborghini y Héctor Viel Temperley. Abro por un momento *Crónica, crítica y muerte de un heterónimo* de mi otredad Óscar de la Torre y leo:

Quedémonos con Leónidas Lamborghini para su cruce comparado con Viel Temperley, y pongamos el punto de la encrucijada en los dos libros que más nos interesan: Las reescrituras (1996) y Hospital Británico (1986). Perfilamos el centro que más nos atrae: el poder de lo reescrito. Lo diremos de una manera poco académica mediante la señalización de los puntos comunes de ambos libros: el nexo de la intrahistoria textual, del desgarre de miembros. Del nosotros emanamos. Conozcamos los estadios del propio retorno poético, pues hay que cuidar la raíz de cada existencia. Sístole y diástole del tiempo en medio de hacerse otro. Elegimos el escándalo: el poema con variantes –verdad, querido Valéry–; fuera de la opinión vulgar, la historia de la gestación del poema y de ese poema con otros del mismo autor u otros autores. A veces, esta historia es más interesante que la propia obra. Visión del mundo hacia dentro, la escritura como práctica del trabajo y del juego. El estudio de los borradores como obra. Cambiar el movimiento del libro, el movimiento habitual: trasladar el punto de atención del escrito a la escritura de la escritura. La Génesis escrita, la Génesis definitiva: el producto inacabado junto al producto acabado, autosuficiente e insuficiente: los extremos en exceso: la posibilidad plena: la plenitud de la posibilidad: el estado naciente. Observamos el dinamismo, pero nacido de lo por venir. La Nación progresiva y la aventura de la metamorfosis; se trata, por tanto, del principio en cuanto empuje. Las vastas series de versos non finito. Las hipótesis de las expectativas, las conjeturas interpretativas de sí mismo y la densidad de aquello que tiene que llegar..., aquello que no debe parar ni terminar. [...].

Todas estas observaciones cuadran con la razón de ser de la escritura de Héctor Viel Temperley y de Leónidas Lamborghini, con sus interiores; pero el exterior es diferente. Ambos representan ejemplos, ya sea para bien o para mal, de que una intervención muy activa o no, en el ámbito literario y cultural, crea

una determinada recepción, una vida crítica y un trato crítico y educativo propicios (o no). Allende estas cuestiones están los textos y el tiempo, y en Leónidas Lamborghini, poeta que desde el inicio sí tuvo una recepción satisfactoria y una integración socioliteraria acogedora, hay que tener en cuenta que *Reescrituras* aparece en 1996; aunque el asunto de la reelaboración ya venía de lejos con *Verme y 11 reescrituras de Discépolo* (1988) y más alejado con *La canción de Buenos Aires. Responso para porteños. Tango-blues* (1968). Esencialmente, esas *Reescrituras* consisten en una colección de las más importantes reelaboraciones a modo de suma poética. En la palabra *parodia* y en este ejercicio poético caben todas estas definiciones: imitación, remedo, caricatura, simulacro, copia, representación y calco (intertexto). Para Lamborghini, su propia poesía radicaba en un cruce de cita y de parodia; en lo propio, en sitios de frontera, en apropiaciones de uno mismo y del otro (enlazados, ya sin saber dónde acaba aquello y dónde acaba esto); en lo sentimental, una manera de hacer memoria. Pero el nexo común será *Carroña última forma* (2001), en el cual se produce esa construcción del libro de poemas a base de fragmentos de otros, de rehechuras del antes, de soldadura de una vida poética. Esta vía entronca perfectamente con la suma poética de Viel Temperley (quien no tuvo ninguna recepción y pasó desapercibido), cuya aportación central podemos trazarla mediante la siguiente línea: «Tratándose de un trabajo de recorte, acoplamiento y ensamblaje, donde el texto, por momentos, es extraído de otros anteriores, modificando su sentido en un nuevo conjunto (aunque no es forzoso que así sea) mediante la práctica del montaje» (Hernández, 2014). La vida de Viel Temperley y la de su escritura se juntan y encajan sin mácula en *Hospital Británico* (1997). La memoria y las rémoras del repaso se igualan a ese ejercicio de montaje de autoplagios y nuevos injertos. Aquí está su transgresión, su ruptura, el centro de su excelencia.

VOLVEMOS A LA SOGA: ¿QUÉ ES LA POESÍA ESPECULAR?

Algunos se preguntarán qué es la poesía especular. Pues romper el poema central (agujerearlo) para ampliar la construcción de sus significados mediante toda esa retórica de fugas mencionada anteriormente. Nos reafirmamos: mostrar el todo del poema de todas las maneras; valorar la erosión de la poda reside realmente en valorar el apogeo de ser otros (en el texto y en la identidad), la alegría de crear desde lo amorfo, desde lo imperfecto. A partir

de este camino nos identificamos con las siguientes palabras de Blanchot (2015, p. 7): «Leer, escribir, tal como se vive bajo la vigilancia del desastre [...]. Escribir puede tener al menos este sentido: gastar los errores. [...] Escribir en la interdicción de leer». Nuestra poesía especular reside en la consideración del error como elemento creativo visible. Obra en marcha, obra abierta por medio de diversos vasos comunicantes, una creación total y móvil; una combinación de fusiones de escrituras; y una necesidad de apertura-de-afuera-que deja la obra poética expandida. Todo ello ejemplifica un lenguaje que se dirige hacia «el puro afuera en donde las palabras se despliegan indefinidamente» (Foucault, 2008, pp. 24-25).

Todo ello remite a un campo que podríamos denominar de una manera general como «poéticas del afuera», siguiendo el título del filósofo francés, *Pensamiento del afuera*, libro en el que Maurice Blanchot se presenta como asidero y de quien M. Foucault (2008, p. 25) dice lo siguiente (algo que podemos aplicar a nuestro material lingüístico): «Consiste en dejarlo allí donde se encuentre, lejos tras de sí, a fin de quedar libre para un comienzo, que es puro origen, puesto que no tiene por principio más que a sí mismo y al vacío, pero que es también a la vez un recomienzo, [...] la erosión indefinida del afuera, no más verdad resplandeciendo al fin, sino el brillo y la angustia de un lenguaje recomenzado».

Y algunos volverán a levantar la ceja: «Pero ¿qué dice este? ¿Qué es la poesía especular?». Y digo: juntar lo hecho y lo deshecho, la escritura y la reescritura. Irse del poema lineal, del regalito empaquetado como si no ocurriera nada más. Poner los esbozos junto al resultado final, reunir las posibilidades junto al cierre, aquello que está en proceso y el telón. Así, la oposición de lo primario/secundario salta por los aires al igual que cuestiones como linealidad o cierre. ¡Y ojo!, toda esta propuesta (y su retórica) puede utilizarse tanto para poéticas inclinadas a un lenguaje claro como a uno más oscuro. ¡Y ojo!, esto no es metapoética (ni mucho menos esas poéticas del silencio, minimalistas o neopuristas, a las cuales respetamos enormemente). No, no es lo mismo reflexionar sobre cómo se hace una silla, que reflejar cómo se hace. En fin, nada nuevo, pero sí muy, muy distinto.

NOTAS

- ¹ Una de las cuestiones poéticas que me he planteado durante este tiempo es que todo ese barroco textual, ese modo de romper el poema (a través de marginalias, notas a pie de página, tachados, barras, diferentes tipografías, mezcla de textualidades genéricas, llaves, poemas dentro de poemas, poemas partidos, saltos de página, bocetos, mezcla de fechas y de lugares, autoplagios, versiones, reescrituras, distintos finales, acotaciones, injertos, intertextos, versos excluidos o anexos) se desenvuelva desde una base retórica metatextual: lecturas conjeturas, subtextos, esbozos, prelectura, intratextos... Esto es algo que reformulamos con la *plaquette, Anotaciones Cardinales* (Sombrario, 2019), que contamos en el ensayo *Cuaderno de Sombrario* (Amargord, 2020) y que hemos asentado de una forma más clara con *Un adiós abierto* y *Un cancionero inacabado*.
- ² La ruptura textual o rotura del discurso tiene su equivalente identitario, en nuestro caso, en los heterónimos. Las vidas posibles de un poema tienen su igualdad en las vías probables de una existencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Alba, Jimena Alba. *Introducción a la locura de las mariposas*, Tigres de Papel, Madrid, 2015.
- , *El último manifiesto*, Trea, Santander, 2019.
- Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*, Trotta, Madrid, 2015.
- Blesa, Túa. *Logofagias. Los trazos del silencio*, Prensa Universitaria, Zaragoza, 1998.
- Brossa, Joan. *Posteatro*, Ñaque, Ciudad Real, 2001.
- Dällenbach, Lucien. *El relato especular*, Visor, Madrid, 1991.
- De la Torre, Óscar. *Limados. La ruptura textual en la última poesía española*, Amargord, Madrid, 2016.
- , *Desobediencia*, El sastre de Apollinaire, Madrid, 2021.
- , *Crónica, crítica y muerte de un heterónimo* (inédito), 2021.
- Estébanez, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*, Alianza, Madrid, 1999.
- Foucault, Michel. *Pensamiento del afuera*, Pre-textos, Valencia, 2008.
- Galán, Julio César. *Inclinación al envés*, Pre-textos/ERE, Valencia, 2014.
- , *El primer día*, Isla de Siltolá, Sevilla, 2016.
- , *Testigos de la utopía*, Pre-texto / Diputación de Cáceres, Valencia, 2017.
- , *Ensayos fronterizos*, RIL / Universidad de Extremadura, Santiago de Chile / Cáceres, 2018.
- , *Anotaciones cardinales*, Sombrario Ediciones, Guadalajara (México), 2019.
- , *Un adiós abierto* (inédito), 2020.
- , *Cuaderno de sombrero*, Amargord, Madrid, 2020.
- , *Un cancionero inacabado* (inédito), 2020.
- Hernández, Biviana. «Poéticas de la reescritura: Héctor Viel Temperley y Leónidas Lamborghini», *SciELO*, 27, 2015. En línea: <http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-85302015000200008>.
- Jiménez, Juan Ramón. *Diario de un poeta recién casado*, Visor, Madrid, 1995.
- Labrador, Germán. *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española*, Akal, Madrid, 2017.
- Lamborghini, Leónidas. *La canción de Buenos Aires. Responso para porteños, Tango-blues*, Ediciones Ciudad, Buenos Aires, 1968.
- , *Verme y 11 reescrituras de Discépolo*, Sudamericana, Ciudad de México, 1988.
- , *Reescrituras*, Ediciones del Dock, Buenos Aires, 1996.
- , *Carroña última forma*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2001.
- Maillard, Chantal. *Matar a Platón*, Tusquets, Barcelona, 2004.
- Milán, Eduardo. *Pulir huesos*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007.
- Panero, Leopoldo María. *Teoría lautreamontiana del plagio*, Limite, Santander, 1999.
- , *Traducciones / Perversiones*, Visor, Madrid, 2011.
- Pino, Francisco. *Antisalmon*, Hiperión, Madrid, 1978.
- Valente, José Ángel; Sánchez Robayna, Andrés; Varela, Blanca y Milán, Eduardo. *Las ínsulas extrañas*, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Madrid, 2002.
- Viel Temperley, Héctor. *Hospital Británico*, Ediciones del Dock, Buenos Aires, 1997.
- , *Obra completa*, Ediciones del Dock, Buenos Aires, 2003.

¿Dónde se encuentra la VERDAD? Reflexiones a partir de *Verano*, de J. M. Coetzee

Cuando el filósofo utilitarista y líder del movimiento «liberación animal» Peter Singer invitó al escritor J. M. Coetzee a que reflexionara por medio de una conferencia pública acerca de cómo tratamos a los animales no humanos, Coetzee se disfrazó de uno de sus personajes más entrañables y carismáticos, Elizabeth Costello, y no desperdició la ocasión: arrojó uno de los discursos más provocadores y persuasivos que recuerdo acerca de esta cuestión, de una tensión moral casi irresoluble¹.

Pero ¿quién hablaba? ¿J. M. Coetzee o Elizabeth Costello? ¿Es un simple juego de máscaras o acaso el autor de novelas puede desnudarse más íntimamente e ir más allá gracias a sus personajes? En la tercera entrega de sus memorias noveladas, *Verano*, Coetzee da otra vuelta de tuerca reconstruyendo su biografía durante la década de los setenta a partir de la exploración que hace un joven investigador inglés que entrevista a cinco personas importantes en la vida del difunto escritor.

Sin duda, este singular enfoque ofrece una perspectiva más distanciada y fría para aproximarse a sí mismo. Extraigamos algunas muestras. A la pregunta «¿No le dejó Coetzee una huella más profunda, y usted en él?», Sophie Denoël, colega en la Universidad de Ciudad del Cabo desde 1976 a 1980 con la que mantuvo una relación sentimental, responde: «Seamos serios por unos momentos, en todo el tiempo que estuvimos juntos nunca tuve la sensación de que me encontraba con una persona excepcional de veras. Sé que es duro decirlo, pero lamentablemente es cierto». Y un poco más adelante, a la pregunta de qué valoración hace de sus libros, contesta: «No los he leído todos. Después de *Desgracia* perdí el interés. En general, yo diría que su obra carece

de ambición. El control de los elementos es demasiado férreo. En ningún momento se tiene la sensación de un escritor que deforma su medio para decir lo que nunca se ha dicho antes, que, a mi modo de ver, es lo que distingue a la gran literatura»².

Concretamente, en algunos momentos de esta última entrevista, el joven biógrafo y Sophie Denoël mantienen un cruce de observaciones que por su agudeza merecen ser analizadas con detalle: «He examinado los diarios y las cartas, señora Denoël. No es posible confiar en lo que Coetzee escribe en ellos, no como un registro exacto de los hechos, y no porque fuese un embustero, sino porque era un creador de ficciones»³.

Desde Nietzsche y su demoledora crítica a la corriente positivista imperante en la época, sabemos que «precisamente hechos no hay; solo interpretaciones», es decir, claro que hay hechos, pero de estos solo podemos dejar constancia a través de signos. Y la elección y el orden de estos signos son subjetivos, con lo que nos deslizamos hacia el terreno de las interpretaciones. Incluso los datos, presumiblemente «objetivos», dependen de interpretaciones previas y posteriores para que puedan ser inteligibles, comprensibles. Es como si las interpretaciones acabaran enterrando a los hechos, como sostenía El Roto en su viñeta del 14 de marzo de 2020: «Los hechos son hechos, pero no se ven porque los interpretan», con lo que le da una vuelta de tuerca al célebre *dictum* de Nietzsche. Con todo, para dejar constancia de los hechos, nos vemos casi obligados a valernos de interpretaciones que pueden ser en variable grado intersubjetivas.

La dificultad de discernir la veracidad de los documentos y testimonios con los que se puede reconstruir con más o menos suerte la biografía de un escritor, en este caso de J. M. Coetzee, no solo reside ahí. A ello hay que sumar que se trata de «un creador de ficciones». ¿En qué y cómo afecta esta condición suya –o, si se prefiere, vocación– de «creador de ficciones» de los diferentes documentos de los que podemos servirnos para reconstruir esa biografía? «En las cartas crea una ficción de sí mismo para sus corresponsales; en los diarios hace algo similar para sí mismo, o tal vez para la posteridad»⁴. En suma, podríamos concluir, su condición de «creador de ficciones» le lleva a ficcionalizar, no ya todo cuanto escribe, sino su percepción de la realidad, incluida su vida, transfigurada por esta vocación suya.

El planteamiento de Coetzee sobre sí mismo y, en general, la figura del escritor, es todavía más sutil y radical que el de Cioran: «La verdad de un escritor –observaba el pensador apátrida– debe

buscarse en su correspondencia, y no en su obra. La obra es con frecuencia una máscara. Un Nietzsche interpreta en sus obras un papel, se erige en juez y en profeta, ataca a amigos y enemigos, y se coloca, orgullosamente, en el centro del futuro. En sus cartas, en cambio, se queja, es un miserable, un enfermo, un pobre tipo, lo contrario que en sus despiadados diagnósticos y vaticinios»⁵.

Puede que en el caso singular de Nietzsche la observación de Cioran sea atinada. Afirmando que el planteamiento de Coetzee es más sutil y radical en el sentido etimológico del término que el de Cioran porque, a diferencia del otro, no cree que la verdad de un autor se encuentre necesariamente en su correspondencia. Tanto en ella como en sus diarios, géneros literarios que suelen aceptarse como los más íntimos, sinceros y veraces, el escritor puede estar creando ficciones para los otros, para sí mismo y la posteridad. Y resulta muy arduo discernir cuándo está creando una ficción de sí mismo de cuándo no lo está, hasta tal extremo se funden en la personalidad de un escritor con vocación el individuo y el personaje, el yo profundo y el yo social.

¿No estamos condenados-liberados a interpretar diferentes papeles según el contexto y nuestro interlocutor, independientemente de que se sea o no escritor, por el hecho de ser animales sociales? ¿Anularía esto la validez de las cartas y los diarios como documentos biográficos? Más que anular dicha validez, nos incita a leerlos e interpretarlos entre líneas, bajo una hermenéutica de la sospecha.

El personaje del joven biógrafo de J. M. Coetzee, a través del cual puede estar hablando el propio J. M. Coetzee sin que nosotros lo podamos saber con certeza, añade respecto a cartas y diarios que «como documentos pueden ser valiosos, desde luego, pero si quiere usted saber la verdad tendrá que buscarla detrás de las ficciones que elaboran y oír la de quienes le conocieron personalmente»⁶. Este último es el método que ha adoptado el joven biógrafo, entrevistar a algunas personas que le conocieron de cerca.

Mas deja otra puerta abierta para buscar la verdad de un autor: buscar «detrás de las ficciones» que elabora. Nos preguntaremos quizá cómo. Tratándose de ficciones, igual que antes, leyendo entre líneas, bajo una hermenéutica de la sospecha, porque todo cuidado es poco y nada asegura nada. Algunas páginas más atrás, al final de la entrevista con Martin, este declara: «Le repito que me parece extraño que escriba la biografía de un escritor dejando de lado su obra»⁷.

Una vez más, no sabemos quién habla cuando se afirma esto: si Martin, uno de los personajes entrevistados con el fin de arrojar luz sobre quién fue/es J. M. Coetzee o el propio J. M. Coetzee. Esta es

una de las particulares ventajas de la ficción: esos juegos de máscaras que le permiten al autor desnudarse sin que le invada un sentimiento de pudor y vergüenza, pues con esas máscaras nadie sabe con plena certeza cuándo está hablando en serio y por sí mismo, y cuándo lo hace a través de unos personajes y de una manera más lúdica.

A continuación observamos otra vuelta de tuerca, pues la señora Denoël le pregunta al joven biógrafo al tiempo que nos pregunta: «¿Y si todos somos creadores de ficciones, como llama usted a Coetzee? ¿Y si todos nos inventamos continuamente la historia de nuestra vida?»⁸. En otras palabras, ¿es nuestra vida una ficción en el sentido de que la comprendemos bajo una construcción literaria, es decir, una serie de relatos más o menos inconexos entretejidos en el tiempo? Desde luego, así es como nos vemos a nosotros mismos y como sentimos que nos ven los otros, a través de relatos con los que vamos recogiendo las vivencias y moldeando nuestras experiencias.

El pasaje posee un aire de familia con la filosofía de Nietzsche y, sobre todo, con la crítica a la metafísica occidental desde el lenguaje, reduciendo «todo» a «ficciones». Nietzsche, de hecho, concibe la identidad personal como una ficción –construcción– erigida a partir de impulsos corporales, de una semiótica pulsional, en términos de Pierre Klossowski. Fernando Pessoa, cuyo pensamiento posee inquietantes similitudes con el de Nietzsche en algunas cuestiones, escribió: «Somos cuentos contando cuentos, nada».

Desde una perspectiva antropológica, Ortega y Gasset hablará del ser humano como novelista de sí mismo⁹. El novelista Benito Pérez Galdós declaraba que «donde quiera que el hombre va lleva consigo su novela». Ambos pudieron inspirarse en el personaje más universal de la literatura hispánica, don Quijote de la Mancha, que es alguien en quien lo real y lo ficticio se entrecruzan con tal intensidad y frecuencia que sería arduo discernir lo uno de lo otro.

Por tanto, el ser humano no puede vivir sin al mismo tiempo ir contándose aquello que le sucede. Pero lo que le sucede no lo recoge como «un registro exacto de los hechos», sino como una novela, como unas ficciones, como una construcción literaria. Mediante una pregunta cuestiona la veracidad y credibilidad de los testimonios que pueden ofrecerse de un individuo: «¿Por qué lo que yo le cuento de Coetzee ha de ser más digno de crédito que lo que él mismo le cuenta?».

En principio, parece que nos veríamos obligados a elegir entre el relato del yo del autor o el relato de ese individuo que lo ha conocido. Pero, tratándose de perspectivas diferentes, ¿por qué

no recoger ambas? Al fin y al cabo no tienen por qué excluirse. Es acaso una de las dudas que sacudirían a J. M. Coetzee después de haberse decantado por este original método de introspección biográfica, renunciar al poder de las ficciones para explorar qué ha sido de su vida, quién era/es.

Por una parte, el método que emplea recurriendo a una serie de entrevistas con el fin de trazar el perfil de Coetzee supone una innovación formal dentro de las memorias noveladas. Por cierto, ¿puede haber memorias que no sean noveladas, siendo «creadores y criaturas de ficciones», como antes exponíamos? Muy improbablemente, por no decir imposible, pues en casi todo momento el que escribe elige, hasta cierto punto, qué, hasta dónde y cómo contar. De ahí que algunos hablen de «autobiografía razonada»¹⁰.

Mas, por otra parte, como en casi toda elección, hay una renuncia. ¿A qué renuncia aquí Coetzee? A explorar su vida y quién es a través de las ficciones, que a veces pueden resultar más esclarecedoras que otros métodos. Así pues, Coetzee deja esa puerta abierta: reconstruir su vida a partir de sus ficciones.

Volviendo al diálogo entre el joven biógrafo de J. M. Coetzee y la señora Denoël –¿o tal vez debería decir entre los distintos personajes que habitan en Coetzee?–, el primero acepta, sin titubeos, «que todos somos creadores de ficciones, no voy a negarlo». Pero si todos somos creadores de ficciones, ¿cómo buscar la verdad? ¿Dónde habríamos de encontrarla? ¿Acaso ha desaparecido de nuestro horizonte histórico?

Por muchas críticas que reciba la noción de *verdad*, y ha recibido no pocas y demoledoras, como la de Nietzsche en *Verdad y mentira en sentido extramoral*, tengo para mí que no podemos desprendernos por completo de algunas relaciones con la verdad, aunque, como tal vez no podría ser de otra manera, sea una verdad inmanente y plural que se mueve entre lo subjetivo y lo intersubjetivo.

Sea como sea, estamos condenados a elegir, a ordenar y explicitar nuestras preferencias: «¿Qué preferiría usted tener: una serie de informes independientes procedentes de una gama de perspectivas independientes, con los que luego podría sintetizar un todo, o la enorme y unitaria proyección del yo que comprende su obra?»¹¹. No es una pregunta retórica, no sabemos cuál es la respuesta correcta, si es que la hay. Más bien depende de cómo se lleve a cabo cada uno de estos métodos, cada una de estas vías de exploración.

En cualquier caso, sorprende que el joven biógrafo no tenga claro por qué método se decantaría, cuando él ha adoptado el primero de los mencionados. Y lo más habitual es justificarse, es

decir, procurar defender por qué se ha hecho como se ha hecho. Aquí tampoco se sabe a ciencia cierta quién es quién, pues el joven biógrafo parece comportarse como si fuera un escritor como J. M. Coetzee en lugar de un investigador común, alguien que, en vez de cerrar puertas por medio de respuestas tajantes más o menos dogmáticas, se inclina por abrirlas por medio de preguntas sin respuestas definitivas.

A lo largo de estas líneas me preguntaba algo que sobrevuela de una punta a otra del fragmento comentado: ¿podemos desprendernos de las ficciones? Y, en el más que dudoso caso de que la respuesta sea afirmativa, ¿cómo? Concibiendo las ficciones en un sentido amplio y profundo, como aquí se ha hecho, no encuentro ningún modo de zafarnos por completo de las ficciones. Basta con abrir la boca y proferir sonidos inteligibles para que comiencen a hilvanarse.

La cuestión, por consiguiente, es: ¿Podemos conocernos y, por analogía, conocer a los otros por medio de ficciones o, por el contrario, tenemos que renunciar definitivamente a la búsqueda de verdades? Lo más denso del diálogo entre el joven biógrafo y la señora Denoël ya ha tenido lugar, pero hay otra respuesta por parte de esta última que no me resisto a citar y comentar. A propósito de la discreción, dice ella: «No creo, como otros, que cuando una persona muere cesen todas las limitaciones. No estoy necesariamente dispuesta a compartir con el mundo lo que existió entre él y yo»¹².

De nuevo no sabemos a ciencia cierta quién habla: ¿Es de veras la señora Denoël o es Coetzee? En todo caso parece tratarse de un moralista, y J.M. Coetzee es un profundo y refinado moralista –por eso, entre tanto, se sirve de sus personajes para hablar del mundo en que vivimos y de la condición humana–. Lo que quiere decir ella es que entre sus convicciones morales no se encuentra el que se pueda revelar «todo» acerca de un individuo, aunque este ya no se encuentre vivo para sentirse ofendido o afectado por ello.

Podemos estar de acuerdo o no con la postura de la señora Denoël, pero independientemente de qué sintamos, pensemos o hagamos, como nos mostró de forma memorable *Ciudadano Kane*, de Orson Welles, hay pasillos, escaleras y sótanos en la existencia de un individuo a los cuales no podemos acceder, por mucho que queramos e insistamos. Son, por tanto, márgenes de intimidad y privacidad inviolables, quizá de los pocos en este mundo cada vez más sensacionalista, pornográfico y antropófago.

Ni siquiera al propio yo, que en el caso de autores de la talla de J. M. Coetzee posee una capacidad de análisis e introspección superior a la inmensa mayoría de los individuos, le es dado esclarecer y revelar todos esos pasillos, escaleras y sótanos de su existencia. ¿Cuánto más inaccesible no le será un periodista o biógrafo, por documentado y agudo que sea?

Con ello no quiero decir que un intérprete no pueda saber más sobre la obra y/o la vida de un autor que el propio autor. Este es uno de los presupuestos de la hermenéutica metódica inaugurada por Schleiermacher, presupuesto que subyace en toda crítica –sea literaria, filosófica, artística–, aunque el autor pueda y suela saber más que el crítico en otras parcelas. Es, asimismo, el presupuesto del psicoanálisis de Freud. De ahí que Habermas quisiera aplicar a las ciencias sociales la «hermenéutica profunda».

Sin ir más lejos, cuando leemos buenos libros, esos libros que según W. H. Auden parecen haber sido escritos para nosotros, ¿no nos invade por momentos la sensación de que sus autores saben más sobre nosotros que nosotros mismos? Si no fuera así, dudo que empleáramos nuestro tiempo en leer y, en particular, a estos autores que llamamos clásicos y que no dejan de interpelarnos generación tras generación. En definitiva, los leemos porque autores como Coetzee pueden «leernos» de forma más honda y enriquecedora de lo que acostumbramos hacerlo nosotros.

NOTAS

¹ Coetzee, J. M., «Los filósofos y los animales», *Elizabeth Costello*, trad. Javier Calvo, Barcelona, Mondadori, 2005, pp. 64-96.

² Coetzee, J. M., *Verano*, trad. Jordi Fibla, Barcelona, Mondadori, 2010, pp. 233 y 234.

³ Coetzee, J. M., 2010, *op. cit.*, p. 219.

⁴ Coetzee, J. M., 2010, *op. cit.*, p. 219.

⁵ Cioran, E. M., «Manía epistolar», recogido en *Ejercicios de admiración y otros textos. Ensayos y retratos*, trad. Rafael Panizo, Barcelona, Tusquets, 2000, pp. 205 y 206.

⁶ Coetzee, J. M., 2010, *op. cit.*, p. 219.

⁷ Coetzee, J. M., 2010, *op. cit.*, p. 212.

⁸ Coetzee, J. M., 2010, *op. cit.*, p. 219.

⁹ Me he ocupado más detalladamente de esta cuestión en «Desde Ortega: a partir de *Meditaciones del Quijote* y alrededor del ser humano como novelista de sí mismo», recogido en J. Lasaga, M. Márquez, J. M. Navarro Cordón y J. San Martín (Eds.), *Ortega en pasado y en presente: medio siglo después*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, así como en algunos epígrafes del tercer capítulo de mi tesis doctoral, *La función del arte de la palabra en la interpretación y transformación del sujeto*.

¹⁰ Es el subtítulo con guiño de humor cómplice y aclarador de la autobiografía de Fernando Savater, *Mira por dónde*, Madrid, Taurus, 2003.

¹¹ Coetzee, J. M., 2010, *op. cit.*, p. 219.

¹² Coetzee, J. M., 2010, *op. cit.*, p. 219.

Por Orlando González Esteva

El parlanchín EXTRAVIADO (divertimento)

Un día de silencio nacional, extensivo a todos los cubanos residentes en el extranjero, mostraría a la nación desorientada el rumbo que su locuacidad le oculta.

*

La mudez de los peces alerta al pueblo cubano sobre los peligros de la profundidad.

*

No saber lo que dice no priva al cubano de decirlo, y el placer que deriva de su audacia es tan obvio que incluso aquellos que saben que no sabe lo que dice callan y disfrutan de su facundia, convencidos de que es más provechoso escuchar a quien goza diciendo lo que no sabe, que escuchar a un soso que sí sabe lo que dice.

*

«¡Cállate, cállate, cállate!», imploraba la madre cubana al niño que comenzaba a gorjear, intentando evitar lo inevitable.

*

Hablas dormido, aunque nunca recuerdes con quiénes ni tu mujer parezca adivinarlo.

Las horas del día no te alcanzan para pagar la cuota diaria de palabras que garantiza tu vida.

*

El silencio no es más que el sonido cansado, / si no el pueblo de Cuba ya lo hubiera enterrado.

*

Los ríos de Cuba no necesitan traer piedras, ni siquiera ser ríos, para sonar.

Nosotros sonamos por ellos.

*

Nunca pidas a un cubano que interprete tu silencio. Te sorprenderá descubrir cuántas cosas, sin saberlo, callas.

*

La incontinencia verbal de los caudillos cubanos no es gratuita. El pueblo se reservará toda manifestación de idolatría mientras no demuestren que son más incontinentes que él.

*

Si no eres lo que dices, eres lo que callas, y lo que callas no te dice la verdad.

*

El velorio cubano suele ser bullicioso. Hay que matar el silencio que desborda la caja.

*

Sorprende que el homenaje más hermoso y breve tributado al cine mudo sea cubano:

«No es que le falte / el sonido, / es que tiene / el silencio»
(Fina García Marruz).

*

El pueblo cubano no saca la lengua: la lengua lo saca a él.

*

Las olas que estallan contra el malecón de La Habana repiten lo que el rey Juan Carlos I de España apostrofara a Hugo Chávez Frías en ocasión memorable: «¿Por qué no te callas?».

*

No se trata de matar el silencio: solo de hacerlo callar.

*

Los amantes cubanos no se hablan durante la apoteosis del acoplamiento: es la mayor demostración de amor que pueden hacerse el uno al otro.

*

Lo que la nariz a Góngora –«Érase un hombre a una nariz pegado, / érase una nariz superlativa»–, la lengua al cubano.

*

Un cubano en silencio es una isla donde el cotorreo de las aves que maravillaron a Cristóbal Colón aún fomenta la vocación parlanchina de los pensamientos en ciernes.

*

Antes de la llegada del primer habitante, Cuba se oía sin interferencias.

*

El fuego abisma al cubano: tantas lenguas y no poder hablar.

*

Edvard Munch retrató el silencio y lo llamó *El grito*.

*

«En boca cerrada no entran moscas»; en boca abierta, si es de cubano, tampoco: el palabreo incesante las mantiene a raya.
Saben esperar.

*

La verbosidad del cubano es una prueba irrefutable de su amor a las proporciones.

Habla por todo lo que callará de muerto.

*

Aunque el silencio no mata, ojo con el exceso.

*

Lengüetazo: Intento inútil pero apetitoso de derrocar a un autócrata a fuerza de denostarlo.

*

Nada más promiscuo que la conversación cubana. Las voces se superponen como cuerpos y, como tales, se ayuntan: las más fuertes con las más débiles, las más eufóricas con las más sufridas. El clímax dura horas; el posterior desfallecimiento y la recuperación, instantes.

*

El cubano nunca habla solo: se sabe rodeado de seres que lo escuchan y que tan pronto son él mismo, desdoblado en un corrillo incorpóreo que lo aplaude o impugna, como algunos personajes históricos, parientes difuntos, amigos distantes o Dios.

Ora por hablar.

*

Nada certifica que todo, alguna vez, fue silencio: pudo ser sonido. El silencio nació cuando algo comenzó a faltar.

Hablamos para corregir una falta.

*

Los animales domésticos de Cuba no conocen el silencio: nos oyen pensar.

*

Más que afanarte en recordar mi nombre, tennos siempre en la punta de la lengua.

*

A Jaime Almirall, hijo

El silencio está al borde de la nieve, donde hay mucho silencio siempre enfría...

Hablar abriga.

El VOCABULARIO de la pobreza (fragmento)

Podría decirse que la pobreza es la madre natural del zurcido y el remiendo, pero es cierto que, alejadas del apremio de la necesidad, hay también prendas que se mimetizan de tal forma con nosotros, que nos resultan tan cómodas, que deseamos alargar su vida todo lo posible, como esa bañera, reparadora del cuerpo, que se va enfriando poco a poco y a la que seguimos añadiendo agua caliente. Esos remiendos egoístas tienen la misión de alargar la vida de una prenda que nunca encontrará mejor sustituta.

Y existe también el afecto verdadero que crece hacia una prenda que nos ha prodigado sus cuidados durante muchos años, que nos ha protegido de las inclemencias del tiempo, hasta terminar convirtiéndose en una amiga. Esa prenda, como una persona enferma y envejecida, necesita ahora de nuestra asistencia, y los remiendos se convierten en los vendajes con los que cubrimos una herida o detenemos una hemorragia, una clase de reparación con la que deseamos alargar su vida, en una suerte de acto de compañerismo o de correspondencia poética.

Tuve un profesor que vestía siempre una chaqueta maravillosamente remendada. De esta prenda sus alumnos podíamos aprender tanto como de sus clases: verdadero tratado de su relación con la vida que se expresaba, artículo a artículo, remiendo a remiendo, hasta el punto de que cada retal parecía haber sido numerado y datado.

A veces mi profesor era el príncipe mendigo que ponía cada día a prueba su estatus; en otras ocasiones, la chaqueta remendada era el disfraz de un aristócrata cansado o aburrido, una reliquia del carnaval. Hijo de una familia acaudalada, mi profesor era el heredero de una pequeña fortuna, pero había elegido el len-

guaje del remiendo como un hábito. Y el hábito, como el de san Francisco de Asís, representaba también un voto de pobreza que deseaba evidenciar y que aumentaba su distinción.

Por contraste, esta suerte de compromiso visible con la humildad me hacía pensar en los nobles rusos que tras la Revolución bolchevique, tuvieron que emigrar a distintas ciudades europeas, donde vivían miserablemente. La literatura los describe de manera cruel, convertidos en mendigos de otra clase social que, si no recibía limosna a ras de la calle, lo hacía en los pisos de familiares lejanos mejor situados. Para visitarlos, sacaban de sus baúles los elegantes vestidos o los fracs medio apolillados y zurcidos, intentando disimular a toda costa el perdido esplendor.

Los remiendos se exponen con claridad o tratan de ocultarse. Quienes no tienen que justificar el remiendo lo llevan con indiferencia o con orgullo. Proyección unas veces involuntaria, otras voluntaria de la riqueza moral.

Decía Robert Walser que, antes de ponerse a escribir, se enfundaba «una bata de prosas breves». La persona que nunca quiso trajes nuevos, que detestaba tanto como la fama, el escritor orgulloso de seguir calzando sus zapatos rotos, se ponía esta prenda de vestir cómoda, en cuyo armario de dos perchas inmediatamente imaginamos muy gastada e incluso apedazada, y en la que los remiendos se convierten en pequeños retales hechos de palabras.

Como inspirado por san Francisco de Asís, Walser convierte un humilde instrumento utilitario como un botón en lo que podríamos llamar Hermano Botón, y se dirige a él como a un pequeño y modestísimo amigo: «Querido botoncillo: Cuánta gratitud y reconocimiento te debe aquel a quien vienes sirviendo hace ya varios años –más de siete, creo–, con tanta fidelidad, celo y perseverancia... Por fin he logrado ver claramente lo que significas y cuánto vales».

Piensa Walser que la renuncia al elogio y al reconocimiento sitúa al botón en un nivel superior de espiritualidad: «¡Querido! Deberían tomarte como ejemplo los que viven acosados por la manía del aplauso permanente... Tú, en cambio, eres capaz de vivir sin que nadie se acuerde, ni lejanamente, de que existes. Tú eres feliz, pues la modestia se hace feliz a sí misma, y la fidelidad se siente a gusto consigo misma».

En nuestro paseo por el rastro de la ciudad, nos parece ver al botoncillo o al Hermano Botón sobre el que escribiera Robert Walser, mezclado con otros botones, en una pequeña caja de car-

tón abierta. Esta caja se expone en el mostrador de un puesto de aspecto tan endeble que nos hace pensar en un castillo de naipes. En la superficie hay otros objetos, algunos reconocibles, otros difíciles de interpretar; entre ellos, como un pequeño astro para la atención, aparece un huevo de madera. El comprador se acerca, lo toma en la mano, acaricia su superficie y pondera su utilidad. Decide adquirirlo como un bello objeto decorativo, algo que es deseable tocar. Además, tiene un eco simbólico, que se asocia de forma natural al nacimiento. Tal vez un comprador curioso acudiría más tarde a una enciclopedia para buscar posibles significados y lo emparentará con los huevos de jade, de lapislázuli o de marfil de antiguos rituales, o con los huevos Fabergé creados para los zares de Rusia; este, más modesto, de madera de pino, quizá se utilizara en alguna ceremonia del mundo rural.

Sin embargo, el huevo de madera que sostiene en las manos, improvisada mesa de quirófano, nació como soporte para la tarea de zurcir. La forma oval encajaba bien en el talón desgastado del calcetín de lana y la madera suplía al dedo desnudo que podía resultar herido por la punta de la aguja durante la operación. Quizá un día, antes de ser descascarillado y comido, un simple huevo duro sirvió como superficie provisional para llevar a cabo esta labor de cirujía. Y quizá una imaginativa zurcidora pensó en lo conveniente que sería contar con un huevo resistente al paso del tiempo, un huevo amigo que se quedara a vivir en su costurero, con las agujas, las tijeras y el hilo.

Hace algunos años, en un paseo nocturno por un zoco de Marruecos, después de una cena, cuando la inmensa mayoría de los puestos se encontraban ya cerrados y solo algunas bombillas desnudas iluminaban operaciones de última hora del comercio, descubrí a un anciano que, sentado en una esquina, tenía delante de sí una cajita de cartón en la que había dos huevos. Los huevos eran de una blancura tan reluciente que, en la oscuridad, actuaban como balizas y ayudaban a señalar el laberíntico trazado de las callejuelas.

Se trataba del más modesto de los comerciantes. Vestido con andrajos, sin embargo, poseía una gran elegancia, y la esterilla sobre la cual estaba sentado bien podía ser un trono. Al pasar más cerca de él, me di cuenta de que esa aparente indiferencia ante la adversidad, que lo convertía en un ser tan distinguido, era en gran parte consecuencia de su ceguera, y del halo de aislamiento que esta lleva aparejada. Por su blancura, tan triste, los ojos del hombre, cubiertos de unas densas cataratas, guardaban

cierto parecido con los huevos que vendía. Sorprendentemente, la presencia del anciano en esa esquina y a aquellas horas tenía un sentido: sin duda, se encontraba allí porque en algún lugar del zoco alguien conocía o podía intuir su presencia y su mercancía.

En su novela *El hospital de la transfiguración* Stanislaw Lem escribía: «Los manicomios siempre han destilado el espíritu de la época. Todas las deformaciones, las jorobas psíquicas y las excentricidades están tan diluidas en la sociedad que resulta difícil percibirlas, pero aquí, concentradas, revelan claramente el rostro de los tiempos que vivimos. Los manicomios son los museos del alma». Pienso que este sanatorio psiquiátrico de Lem se complementa con el Rastro madrileño sobre el que escribiera Ramón Gómez de la Serna, a su vez emparentado con los rastros y mercadillos de otras muchas ciudades del mundo, con los que conformaba una especie de «mapamundi del mundo natural». A las orillas de esta «playa cerrada y sucia de la ciudad», formada por sus puestos o sus mantas en el suelo, llegarían los descartes de la vida de sus habitantes, que allí quedaban «engolfados».

Al igual que en el manicomio de Lem, este Rastro nos ayudaría a estudiar otro tipo de patologías asociadas al comercio, al desorden generado por una sociedad desigual y al extraño equilibrio que, sin embargo, se establece entre quienes llegan y quienes están, entre lo que se ofrece y lo que se recibe, lo que desaparece en un lado y aparece en otro. Como en la homeostasis de un cuerpo que, en su teoría de Gaia, James Lovelock hace extensiva al planeta y que Gómez de la Serna, gran observador, veía en el organismo llamado ciudad que se hacía visible en el Rastro: el mantero al que la policía obliga a mover su mercancía y que acaba posándola en otro lugar. Los ríos de manteros de hoy que, como el agua, se desbordan por las aceras de la ciudad y se desplazan de manera incesante. Inmigrantes y mercancías sin papeles, que viajan casi juntos, en los dobles fondos de autobuses y de barcos, o son tratados como sus iguales.

La producción incesante, las copias del lujo, los productos superfluos que continúan fabricándose sin cesar para compradores que no existen terminan por llegar a los lugares más insospechados, objetos nuevos que llevan la etiqueta del exterminio desde su nacimiento. Nacidos para los cementerios de la basura.

No muy lejos del puesto de los botoncillos y del huevo de madera, se levantan las tiendas de anticuarios más sólidas, la segunda y la tercera mano de objetos de mayor prestigio. Cuantas más manos mejor: más edad, mayor esfuerzo por preservar un

pasado representado también en objetos de materiales más nobles, menos susceptibles a la corrupción, como la misma tienda. En el escaparate, de nuevo mezclado con otros objetos, podría pasar desapercibido un objeto precioso de plata que parecería el mango sin hoja de un cuchillo, el esqueleto de lujo de un antiguo cubierto, pero hay un pequeño gancho en el extremo que llama la atención al observador atento que se decide a entrar a preguntar. ¿Qué es ese objeto? Uno de los dependientes no lo sabe, va a buscar a una persona mejor informada. Y cuando la dueña llega, le informa de que el objeto es una abotonador o desabotonador, que se utilizaba para abrir y cerrar los diminutos ojales de los diminutos botones, casi siempre forrados de la misma tela del vestido, que dispuestos en una hilera extremadamente compacta cerraban casi con la precisión de una cremallera la espalda o los puños de algunos vestidos de mujer. Y, junto al instrumento, vemos a la doncella encargada de vestir a la gran dama, introduciendo y sacando los diminutos botones, con maestría.

Imaginamos el diálogo que este objeto tendría con el modesto botoncillo al que se dirigiera Robert Walser. O los improprios que el escritor suizo lanzaría al instrumento de plata. ¿Cuántos intérpretes quedan en el mundo para el abotonador de plata? ¿Cuántos para tantas herramientas del campo que un día tuvieron no solo un nombre sino un verbo con el que daba comienzo o con el que se clausuraba una acción asociada a estas? ¿Cuántas guadañas quedan en el mundo y en cuántas colodras se guardan las piedras para afilarlas?

Cuando las labores del campo se llevaban a cabo con las manos o con las herramientas hechas con las manos de los campesinos la tierra recibía también muchos más nombres, hablaba más de cerca al oído, dependiendo de su grado de humedad o de lo pertinaz que hubiera sido una sequía. Distintos nombres para prepararla para la siembra o para sembrarla, porque, al igual que la piel, la tierra tenía todavía un tacto.

Hay un término que nació para referirse a las tierras confiscadas por la Iglesia y que no podían ser trabajadas por los labradores y quedaban en un eterno barbecho por pertenecer a Dios. El Decreto de las Manos Muertas, que estuvo vigente hasta el siglo XVIII, condenaba a muerte a las manos que no podían ni sembrar ni cosechar, que estaban muertas para el trabajo. Este término, hoy, podría representar a las manos sustituidas por las palas de las máquinas, a las segadoras insensibles, que no reconocen el valor que en otro tiempo tuvo la tierra. Las palabras se mueren

porque muere su principal alimento que es el uso. El Rastro está lleno también de objetos incomprensibles y de palabras muertas.

Al igual que cuando se pasea por un cementerio en el que, junto a tumbas cuidadas, adornadas incluso con flores frescas y legibles como un libro contemporáneo, se encuentran las tumbas de personas desaparecidas hace demasiado tiempo para que nadie las recuerde, el Rastro, los rastros son también cementerios de palabras a las que solo algunos acudirán todavía a rezar.

Todo tiempo tiene sus fantasmas, un pasado que ha dejado de hablar en voz alta y que susurra al oído atento, al pasar, desde el interior de un tabor o de una tinaja. Lo mismo sucede con los fragmentos de otros objetos que encontramos junto al botoncillo de Walsler, con las mitades y las cuartas partes de dispositivos que una vez formaron parte de un instrumento completo.

Y por distintos motivos, también algunos objetos, a pesar de haberse conservado en su integridad, resultan incomprensibles, porque ahora les falta su otra mitad, la persona que los entendía y los ponía en pie. El pistero antiguo, de porcelana, con el cual se daba de beber a los enfermos inmovilizados en cama, poco se parece a los sofisticados e inteligentes pisteros contemporáneos, hechos de resistente plástico, y la antigua forma, que recuerda a una lámpara de Aladino que hubiese perdido su tapa, sería confundida hoy, en el mejor de los casos, con la salsera de una vajilla. ¿Cómo podría su contemplación despertar la sed del enfermo?

La muerte de los objetos podría también escenificarse y mostrarse ante nosotros como una larga agonía en la que el remiendo o la laña acuden a un llamado de ayuda para conformar con estos una nueva realidad.

Agonías de objetos, de peces boqueando entre las cuaderñas de una barca. Objetos encontrados en la playa después de una noche de tormenta, como expuestos en un muestrario, sobre la orilla, en los que percibimos la labor del largo viaje y de la resaca, dispersos, venidos de no se sabe dónde, y tan pulidos que resultan irreconocibles.

Parecen hablar de alguna antigua función, de una servidumbre diluida en una suerte de sublimación del utensilio. Imposible saber si ocuparon el lugar de una llave o formaron parte de un mecanismo irremediadamente perdido. También los híbridos de plástico y organismos vivos, contrarios a la naturaleza pero fundidos de tal forma entre sí que nada podría ya desunir; la concha de una ostra que, milagrosamente, ha dado a luz a una perla de plexiglás que se niega a separarse de su vulva. Objetos nuevos,

criaturas incomprensibles, de interpretación tan remota como un jeroglífico creado por el deterioro.

El mundo de la insignificancia da a luz a una prole. Nacidas de la fragmentación, sin embargo, estas criaturas alcanzan una vida adulta y se independizan totalmente de sus padres. La miseria prolifera con más facilidad que la riqueza.

Gómez de la Serna llamaba «vilanos» a esas cenizas de la vida de los objetos que se mostraban en los puestos más pobres del Rastro o producto del abandono y la mala suerte: vilanos como los plásticos que han viajado por el aire, se han ido enredando mil veces en chimeneas o faroles de la calle, y quedan finalmente deshilachados y colgados en algún cable de la luz, «como ahorcados en un árbol», el sombrero que sale también volando y va dando tumbos por el viento, la pluma de ave en el suelo o los zapatos aplastados por la rueda de un camión.

Lo que hace Kafka en su cuento «Las preocupaciones de un padre de familia» es otorgar a la criatura de rango más bajo de la pobreza una entidad, casi un alma, por más que del Odradek no pudiera extraerse más información que su extraño nombre y, al ser preguntado por el lugar donde vive, una respuesta igualmente extraña, «domicilio indeterminado», acompañado de una risa insólita que sonaría como la de alguien desprovisto de pulmones. Claro que Odradek no los tiene, tampoco tiene cuerdas vocales pero habla. Parecería un carrete de hilo, sino fuera porque a su parte central de madera hay arrollados restos de hilo de distintos colores. Y tampoco hay muestras de que haya sido ensamblado: no le sobra ni le falta nada, se mantiene en pie y se desplaza gracias a dos trozos de madera que, en nuestra ingenuidad, llamaríamos piernas o patas, pero que no lo son, porque no sabemos qué o quién es Odradek. Tampoco Kafka lo sabe, se lo ha encontrado en la telaraña de su poesía.

¿Será Odradek o el *odradek* una mutación del deshecho? ¿Un tráfuga? ¿Será como un remiendo de los objetos que se hubiera independizado totalmente de su origen, que hubiese roto el cordón umbilical que le unía a cualquier significado y se hubiera puesto en pie, llevando consigo a unos hilos que serían su prole o unos discípulos tan incrédulos como él?

Lo que está claro es que no confía en la estabilidad, que no quiere establecerse en un lugar fijo. Mejor el rincón de un espacio de paso desde el cual, quizá, observa el mundo del que vive ya apartado. No observa como un mendigo que estudiase dónde puede obtener mejor limosna, ¿para qué querría la caridad el

pobre enamorado de su pobreza, como san Francisco de Asís, o quién no necesita alimento alguno para sobrevivir? La intuición dice que es un remiendo que ya no necesita del anclaje de un vestido, que ni siquiera lo añora. Mejor el observatorio de un alero en el que puede contemplar la lluvia sin mojarse.

Del mismo modo, es posible sentir cómo, en el borde de la ropa, un remiendo es un ojo que nos observa y nos interpela, sin que realmente seamos el objeto de su observación o formule pregunta alguna. Su indiferencia de viejo al borde de la muerte nos estremece.

Decía Ramón Gómez de la Serna de ese objeto insignificante que, sin embargo, no puede dejar de pararse a mirar y en el que descubre un ojo de lince: «No podemos decir que hemos visto, pero hemos visto». Quizá sea ese el entrever que nos imanta al vilano, a la muerte encarnada en un objeto y que sonrío por debajo de alguna de sus múltiples veladuras. Víctimas de un hechizo insoluble, nuestros ojos se empeñarían una y otra vez en reproducir esa unión de aquello que se ve y se anula en el mismo instante de la visión por una suerte de eclipse necesario entre los astros de la vida y la muerte.

«Los distintos objetos son y no son viejos, son y no son elegantes, son y no son lujosos», escribía un Robert Walser, para quien lo que veía «era y no era la naturaleza». Su traje remendado debía de ser su traje remendado y la capa de armiño que cubre a los humildes.

Sin darse cuenta, ajenas a la imagen que proyectan en nuestro caminar por el bosque, tolerantes a nuestras pisadas, las hojas caídas de los árboles conforman un tranquilo tejido hecho de remiendos en el que los amarillos, los naranjas y rojos se amansan. «Las hojas del otoño nos enseñan a morir», decía Thoreau.

La vida que se desviste, el retal que se desprende de la tela del mundo como su único y último remiendo.

Por José María Herrera

La TUMBA de Dios

A Juan Malpartida, noble y sabio amigo en la búsqueda de lo mejor

¿Cómo que ha muerto? Entonces, ¿era cierto lo que anunciaron los filósofos? Pero ¿hay pruebas de ello? Y el cadáver, ¿alguien lo ha visto? Porque, no nos engañemos, cuesta creer que algo así haya podido suceder. ¿Cómo va a morir un ser que no existe, que nunca ha existido? Para existir hay que estar en el mundo, saltar al espacio y al tiempo, exponerse de algún modo, y Dios, que sepamos, jamás lo hizo, siempre estuvo fuera, en un más allá inalcanzable. Verdad que al menos una de sus manifestaciones adoptó un cuerpo y que ese cuerpo, torturado salvajemente, fue depositado en una tumba, pero aquí no estamos hablando de las personas divinas –ya saben, *persona*, el nombre de la máscara teatral tras la cual ocultaban los actores griegos el rostro–, hablamos de Dios, la sustancia que palpita bajo cualquiera de sus manifestaciones, ese actor anónimo que utiliza a veces una máscara y a veces otra, pero que jamás da la cara, nunca. ¿Puede Dios morir? ¿De qué podría morir Dios?

Al hombre contemporáneo le entusiasma que algo así haya ocurrido. Experimenta con ello una frívola satisfacción. Que un ser del rango de Dios comparta con él las limitaciones de la existencia repercute positivamente en su autoestima. No es solo que fuésemos creados a su imagen y semejanza, es que le hemos sobrevivido. Sobrevivir a un ser eterno no es, desde luego, cosa de poca monta.

Claro que, en vez de mostrarnos exultantes con las consecuencias más o menos halagüeñas de la muerte de Dios –en particular eso que podríamos llamar nuestra hegemonía ontológica

en el mundo–, deberíamos esclarecer lo sucedido. Teóricamente al menos los seres todopoderosos no tienen fecha de caducidad. «Fuera de servicio» podría ser un epitafio idóneo en cualquier lápida, excepto en la de la divinidad. La costumbre de pensar nos pone aquí en un grave aprieto. ¿Cómo aceptar un hecho tan opuesto a los principios de la lógica? Una muerte normal y corriente, provocada por una enfermedad, un accidente o un crimen, sabríamos cómo abordarla; bastaría con encontrar la causa o seguir las pistas, a la manera de los detectives. El problema es que si la lógica impera no solo en la realidad, sino también en el más allá de la divinidad –algunos científicos, entusiasmados con ciertos hallazgos teóricos, aventuran que el más allá divino quizá se halle en ese punto ciego del universo descrito por Schwarzschild, donde las leyes de la matemática y la física pierden sentido, y pasado y futuro convergen en un instante–, Dios únicamente podría morir de un modo: suicidándose. Nada ni nadie, salvo Él mismo, está capacitado para destruirlo. Acabar con Dios, llevarlo a la nada como Él llevó la nada al ser, es imposible. El Diablo, su patético adversario, tal vez sea capaz de ensombrecer la creación con sus maquinaciones de mercachifle de almas, pero salir de ella y, una vez fuera, privar al Creador de su ser, aniquilarlo, es algo fuera de su alcance. O Dios muere por voluntad propia, y eso sería lo mismo que decir que la perfección no es tan perfecta como suponíamos, o no hay manera de impedir que siga siendo el que es eternamente.

El atraso de nuestra inteligencia, un postulado necesario si queremos seguir confiando en el futuro, quizás nos haga perder de vista algún detalle esencial, pero creo francamente que debemos descartar la alternativa del suicidio. La vulnerabilidad no puede encontrarse entre los atributos divinos. En la impotencia podemos caer los hombres, incapaces a menudo de hacer frente a las dificultades de la vida, pero ¿Dios, un ser todopoderoso? Por decepcionado que esté con su obra –y motivos no le faltan– debe haber otras opciones, algo menos aparatoso, menos melodramático. Por ejemplo, un ataque de hilaridad, algo como lo que mató a Zeuxis o Pietro Aretino. Lo malo es que para sufrir un colapso de esa naturaleza así hay que tener un cuerpo y reír a mandíbula batiente. ¿Acaso Dios ríe? ¿De qué iba a reírse Dios? Los teólogos siempre fueron muy estrictos con esto –y con todo–: Dios no está para bromas. Claro que en la época en que se los tomaba en serio no abundaban los motivos de regocijo. Fue después, a partir del siglo XIX, cuando las cosas adquirieron el delirante –y

desternillante— estilo que todavía poseen. ¿Imagina el lector las carcajadas de Dios al enterarse de que Hegel, orgulloso de haber llevado la filosofía hasta su meta, había sentenciado que todo lo real es racional y todo lo racional es real? ¿Y sus risotadas al saber que Marx, cansado ya de interpretar el mundo, proponía transformarlo en la propiedad privada del proletariado o cuando supo que Nietzsche estaba haciendo circular el rumor de su muerte y, a la vez, poniendo en marcha ese sucedáneo de la trascendencia que es la noria del eterno retorno?

No me malinterpreten. Estoy bromeando. Se trata de una posibilidad, solo de eso. Personalmente no creo que Dios muriera de un ataque de risa. Si algo lo mató —usemos el verbo *cum grano salis* porque un Dios muerto no es menos Dios que un Dios vivo—, debió de ser otra cosa, nada gracioso, sino más bien lo contrario, nauseabundo y criminal. Sí, han leído bien, criminal. Pero ¿no se dijo antes que esto es impensable? Ciertamente, aunque hay que tener en cuenta que lo que constituye un hecho indisputable para nosotros, la muerte de Dios, tal vez no sea un hecho para Él. Admito que semejante afirmación suena paradójica, una suerte de gato de Schrödinger metafísico, de superposición cuántica, pero es lo que tiene adentrarse en el laberinto de la teología. Los sismólogos bregan con problemas similares cuando hablan de volcanes: nunca pueden decir a ciencia cierta si están o no activos. Mejor pasar por alto estas dificultades y, en vez de especular sobre el destino del cadáver, seguir al pie de la letra el ritual detectivesco y preguntar por el móvil del crimen: ¿Por qué alguien ha querido la muerte de Dios? La respuesta es evidente: para suplantarlo. ¿Y qué clase de individuo tiene un concepto tan autocomplaciente de sí mismo como para presuponer que puede hacerlo? Descartado el sospechoso habitual —no el mayordomo, sino el Diablo—, todas las pistas apuntan a una figura típica del siglo xx, el ideócrata, alguien capaz de creer que el mundo está mal hecho y que su deber como ser racional es rehacerlo de acuerdo con sus ideas. Gracias a este tipo de personas hubo Estados totalitarios. Su instauración fue para la historia de la humanidad tan crucial como la pérdida del Paraíso. Si los expulsados entonces fueron Adán y Eva; con ellos el que iba a quedar fuera sería Dios.

Podemos ahorrarnos los detalles. Más o menos todos sabemos lo que pasó, aunque quizás no todos tengamos claro que lo que pasó constituye el suelo sobre el que se asienta nuestra forma de vida. Para erigir un mundo nuevo había que destruir el anterior, hacer tabla rasa con la creación. El fin prioritario fue,

por ello, el pueblo elegido. Matar a los judíos era una manera indirecta de matar a Dios. Pero no bastaba con esto, era solo un primer paso; había también que extirpar el alma al resto de los hombres. El mal se ramificó entonces igual que una selva. La gente comenzó a ser asesinada como son asesinados en las películas los testigos casuales de un crimen: simplemente porque estaban allí. El humo de los crematorios de Auschwitz, el hedor de las fosas de Katyn, los efluvios radiactivos del hongo atómico, cada una de las emanaciones provocadas por la industrialización política de la tortura y el crimen volvieron irrespirable la bóveda celeste. La torre de Babel alcanzaba finalmente su objetivo. Los ideócratas, satisfechos porque el conocimiento supremo que se vanagloriaban de poseer los eximía de toda responsabilidad moral, cancelaron la distinción entre inocentes y culpables –una vez conquistada la eternidad era absurdo seguir manteniendo el bulo del Juicio Final– y, ejerciendo sobre la realidad un control totalitario, trataron de cambiar el curso de la historia. Lamentablemente, lejos de conducirla a su soñada plenitud, la pusieron delante de un abismo que intentaron salvar luego llenándolo de cadáveres, como si, en vez de un abismo, se tratara de una fosa común.

La pregunta inevitable es: ¿Cómo pudo escapársele a Dios el control de la creación? ¿Perdió en algún momento la omnisciencia? Mi sospecha es que, por difícil que sea entender esto, sufrió un despiste. A la omnipotencia deben acompañarla interminables momentos de tedio. Quizás Dios se distrajo como el centinela que da una pequeña cabezada en el puesto de guardia y, cuando recuperó la normalidad y volvió a coger las riendas de la creación, el espectáculo que vio le resultó tan deplorable que lo rechazó enfadado. Si el mundo que había creado para el hombre o, mejor, si el hombre que había creado para el mundo no funcionaba, ¿no debía renunciar a él? Descubrir que el ser destinado a juzgar su obra se había convertido en un monstruo le produjo probablemente un disgusto equivalente al que asalta al artista que, de pronto, advierte que lo que ha creado no vale nada. «¿Qué tengo yo que ver con los crímenes del mundo?», pregunta alguien en un poema de Babits. Y Dios, ¿qué tenía que ver ÉL? ¿Era culpa suya lo que estaba sucediendo en la tierra? ¿Debía montar en cólera y destruir a la humanidad como pensó antes de prevenir a Noé del diluvio universal o simplemente apartarse de los hombres como quien arroja a la papelera un papel cuyo contenido ha dejado de interesarnos?

Muchos se quejan de la pasividad de Dios. Hubieran preferido que se hiciera notar como en las viejas tragedias, una aparición teatral que aclarara de una vez por todas la historia. Sin embargo, y a menos que pretendamos acusarlo de solipsismo, no nos debería irritar su reticencia a intervenir en el mundo. El mal nos es, en rigor, un asunto suyo. Tampoco tiene obligación de atajarlo. Dios jamás ha tomado sus decisiones para cumplir las expectativas humanas. Si en otras ocasiones lo hizo, en esta es evidente que no. Prefirió apartarse, volver a la nada previa a la creación. Aunque nosotros llamamos a esto muerte, para él debe de ser algo parecido a lo que hace el actor que abandona el escenario al concluir su papel y se oculta entre las bambalinas. «Que hayamos destrozado sus estatuas / que los hayamos expulsado de sus templos / no significa que los dioses estén muertos», canta Kavafis. Un Dios que regresa a la nada no es un Dios venido a menos. ¿O es que ausencia y presencia significan realmente cosas distintas para Él?

Admito que las últimas consideraciones resultan algo confusas. Hablar de Dios es como caminar sobre arenas movedizas. Las dificultades no son, sin embargo, exclusivas de la teología. El lenguaje está lleno de limitaciones. Niels Bohr comentó en cierta oportunidad que cuando se habla de átomos la lengua común es solo una forma de poesía. ¿Juega o no Dios a los dados? Y esos dados ¿están o no trucados? Arrojadadas más allá de lo que hay, las palabras carecen de utilidad. Dios no es un objeto, sino una idea, y las ideas las carga el Diablo. Uno reflexiona sobre lo que significa la divinidad, el ser donde se disuelven todas las contradicciones, y al instante advierte que para Él «ser o no ser», por ejemplo, no es en absoluto la cuestión. Esto paraliza nuestro intelecto y lo sume en el desconcierto. Los teólogos llevan siglos así. Su lenguaje lleno de alambicadas sutilezas se estrella una y otra vez contra las alambreadas llenas de púas de lo concebible humanamente. Si Dios está más allá del ser y la nada, ¿cómo pensarlo? Tampoco para nosotros la tarea es fácil. El arqueólogo que busca la tumba de Dios sabe que si hay algo más difícil que matar a Dios es enterrarlo. Por eso es también consciente de que cuando descubra su sepultura no hallará allí nada que lo identifique, nada en absoluto, aunque esa Nada sea paradójicamente más Dios que cualquier cosa que pudiera encontrar.

Esta fue, por cierto, la intuición que me llevó al memorial del campo de Majdanek, en Lublin, Polonia, donde ubico el cenotafio de Dios. Se trata, hablando oficialmente, de un cemente-

rio entero donde yacen las víctimas de los ideócratas. Sus constructores, en vez de llenar una amplia extensión con túmulos y lápidas, prefirieron reunir los restos, amontonarlos para ser más precisos. Decir que allí reposa el cadáver de Dios seguramente disgustará a los teólogos. Pero yo no niego que sus restos puedan estar esparcidos en otros lugares (la muerte carece de poder para bloquear la ubicuidad divina). Si apuesto por este sitio no es porque haya descubierto algo divino en él, sino precisamente por todo lo contrario, porque no lo hay en absoluto. Basta con contemplar el revoltijo de cenizas y huesecillos humanos sepultados en sus instalaciones para entender que estos muertos nunca podrán recuperar su identidad, quiero decir, su alma inmortal. Evidentemente, no hay futuro ni justicia para ellos, tampoco para los demás. Dios ha muerto, cualquiera con ojos en la cara ve aquí que la nada es su ectoplasma.

¿Nada? ¿No hay nada en Majdanek excepto los restos de las víctimas del totalitarismo? Oigo las protestas del lector y entiendo su decepción, pero tratándose de Dios hay que ser muy precavidos. Recuerde lo que le sucedió a Pompeyo en Jerusalén. Deseaba conocer el sanctasanctorum del templo de Salomón y pidió que se lo enseñaran. Los sacerdotes le dijeron que allí solo podía entrar el sumo sacerdote el día del Yom Kippur. Pompeyo preguntó entonces que quién se lo iba a impedir. Acto seguido entró. Lo que halló fue una estancia vacía. Ninguna imagen de Dios, ningún tesoro, nada de nada. Si hubiera sido más ducho en las cosas del espíritu, habría intuido que aquel vacío venerado por el pueblo elegido acabaría imponiéndose a cualquier superstición fundada en el temor a un enjambre de divinidades vinculadas con las fuerzas de la naturaleza. ¿Acaso resulta plausible que Dios comparta con las criaturas las limitaciones de la existencia material? Y ¿no afecta esto también a su improbable cadáver?

El campo de Majdanek fue construido por orden de Himmler en 1941 para albergar a los prisioneros de guerra polacos. Dos años más tarde se convirtió en campo de concentración para todo tipo de prisioneros. He dicho «prisioneros» pero hubiera sido preferible decir «esclavos», pues las personas encerradas allí fueron obligadas a trabajar bajo condiciones inhumanas en la fabricación de munición y armamento. En 1944, se introdujeron cámaras de gas y hornos crematorios a fin de facilitar su aniquilación. Como campo de exterminio, disponía de los últimos adelantos, incluido el Zyklon B, un gas empleado solo en Auschwitz. Cuando el Ejército Rojo conquistó Majdanek y liberó

a los prisioneros que parecían vivos, fantasmas con el alma atrofiada y la carne convertida en una especie de mugre mal pegada a sus esqueletos, las instalaciones pasaron a disposición de su servicio secreto (NKVD) y, de inmediato, fueron internados en ellas varios miles de resistentes polacos. La liberación allí, como en parte de Europa, consistió en un simple cambio de carcelero. Hitler ni deliraba ni bromeaba cuando comunicó a su plana mayor que proyectaba nombrar a Stalin gobernador de Rusia una vez derrotado y conquistado el país.

En la cuenta atrás de la destrucción del mundo, un proceso necesario a juicio de los ideócratas para hacer posible la realidad con que soñaban, la tortura desempeñó un papel sumamente importante. Nazis y comunistas no se conformaron con matar; preferían primero apoderarse de las almas de los enemigos, y después, cuando lo único que quedaba de ellos era su carne, destruirlos. El espíritu de los campos de concentración, que los soviéticos trasladaron a su vasto imperio, era impedir que nadie llegara a ocultar algo en el fondo de su alma. Los prisioneros eran sometidos a atroces vejaciones encaminadas a disolver su personalidad. Una desconfianza total en todo y en todos los convertía en almas en pena, sombras espectrales a las que ni siquiera la muerte infundía pánico. Los carniceros no consiguieron construir un mundo nuevo, pero sí destruyeron el viejo. Sobre ese desierto se alza el nuestro.

En junio de 1940, el compositor Olivier Messiaen fue hecho prisionero por los alemanes y trasladado al campamento de Görnitz. Como miembro del derrotado Ejército Francés fue tratado con cierta consideración, nada que ver con lo que se hacía con los opositores de Hitler o con los judíos. De camino al campamento, pudo departir con el clarinetista Henri Akoka y mostrarle el boceto de una pieza sobre la que estaba trabajando: «*Abîme des oiseaux*», la futura tercera parte de su estremecedor *Cuarteto para el final del tiempo*. La obra, rematada durante la reclusión y estrenada allí gracias a la inesperada tolerancia de uno de los carceleros, pudo interpretarse con la colaboración de otra pareja de músicos cautivos: el violinista Jean Le Boulaire y el chelista Étienne Pasquier. El 15 de enero de 1941, en un barracón rodeado de nieve, ante varios cientos de soldados franceses apretujados para no congelarse, Messiaen explicó que la idea de la composición le vino mientras repasaba un pasaje del Apocalipsis: «Y cuando empiece a escucharse la trompeta del séptimo ángel, se consumará el misterio de Dios». Según la tradición bíblica, el

séptimo ángel es el último de los ángeles mensajeros, aquel que anuncia a la humanidad el final de los tiempos. El propósito del compositor, católico con fuertes tendencias místicas, era dar esperanzas a los oyentes, hacerles ver que la muerte no acaba con todo, pues después del tiempo del hombre viene el tiempo de Dios, la eternidad.

La actuación fue sobrecogedora y causó gran impacto. Era increíble que unos prisioneros hubieran encontrado en aquellas circunstancias ánimo para crear e interpretar semejante pieza. Bastaba con observar el deplorable estado de los instrumentos –clarinete, violín, violonchelo y piano, todos en pésimas condiciones, con varias cuerdas o teclas inservibles– para sentirse profundamente interpelado por la composición. Sus fluctuaciones rítmicas, la engañosa apariencia de atonalidad y el lirismo desgarrador de algunos fragmentos reflejaban mejor de lo que ninguno esperaba la triste situación compartida por todos. Los bárbaros estaban conquistando el mundo y nadie era capaz de frenarlos. Salvo milagro, la civilización estaba perdida. La fatiga de los prisioneros, extenuados tras largas jornadas de trabajos forzados, debió de contribuir a acentuar la impresión de impotencia. Habían bajado a los infiernos y presumiblemente jamás encontrarían el camino de vuelta. La obra de Messiaen colocaba su dolor en otro plano, animándoles a reflexionar también sobre la trascendencia. Partiendo de la descripción del silencio armonioso del cielo, los arrastraba por la tierra devastada para conducirlos finalmente al Paraíso. Era una composición espiritual, una teofonía, llena de nostalgia por un Dios que confiere sentido al universo.

Había que volver a confiar en Él. Este era el mensaje. Pero no todos lo entendieron así. Algunos interpretaron que el séptimo ángel no anunciaba el final del tiempo, sino el final de Dios, la muerte de Dios. «Y cuando empiece a escucharse la trompeta del séptimo ángel, se consumará el misterio de Dios». A fin de cuentas, los desolladores al servicio de la muerte los estaban obligando precisamente a ellos a cavar con sus palas en la tierra congelada la gran fosa donde pretendían enterrarlo. Messiaen había escrito el cuarteto como una oración. En vez de gritar «Padre, por qué me has abandonado», quiso sacar belleza de la escoria de unos sonidos necesariamente sombríos. Tal vez imaginó que si conseguía que la belleza volviera a aquel sitio donde estaban encerrados, si el brillo de la plenitud resplandecía por un instante sobre sus cabezas, todos comprenderían que la ausencia de Dios no era una

muerte, sino algo distinto, un alejamiento. Aunque ¿cuándo se ha visto que las víctimas no desesperen?

Poco antes de que lo encerraran en Auschwitz, donde murió asesinado por ser judío, Felix Nussbaum pintó *El triunfo de la muerte*, un cuadro en el que una banda de esqueletos toca música sobre las ruinas de la civilización. ¿Qué música interpretan estos esqueletos burlones? No es obviamente un réquiem (a esas alturas, 1944, Dios ya no cuenta para nadie, ha sido a todas luces derrotado, como demuestra el esqueleto de un ángel con sus blancas alas desplegadas); ni un cuarteto al estilo del de Messiaen o del *Opus 110* de Shostakóvich, pieza en la que se condensan cuarenta años de comunismo y en la que los instrumentos chirrían como si los intérpretes tuvieran pensado ahorcarse con sus cuerdas al concluir el concierto. Se trata de una música festiva y macabra, una danza carnavalesca. Los esqueletos celebran algo y, por eso, han elegido instrumentos de viento y percusión. Quizás desfilaron marcialmente antes de arrasarlo todo y ahora, cuando la ruina es absoluta, su música se ha vuelto dionisiaca. Felices bajo las tragicómicas cometas de sus ideales y sobre los fragmentos de la civilización devastada en nombre suyo, recuerdan con su desenfadada petulancia al *übermensch*, el engendro nietzscheano que inspiró a los nazis y que aún se venera en los laboratorios bajo el rótulo grandilocuente de *Homo excelsior*. La idea de fondo es muy sencilla: hay que borrar en el hombre todo lo que recuerde su semejanza con Dios.

En el verano de ese mismo año, después de que fuera clausurado el campo de Bor, donde varios miles de judíos hacían trabajos forzados, el poeta húngaro Miklós Radnóti fue conducido de nuevo a su patria para ser deportado a un campo alemán en el que, con seguridad, sería exterminado. No llegó a pisarla porque a mitad de camino un oficial borracho, enojado al verlo garabatear algo en un cuaderno, lo golpeó hasta dejarlo casi muerto. Su estado físico no era ni sería ya importante porque el poeta, al igual que el resto de sus compañeros judíos, incapaces de avanzar debido a los terribles suplicios a que habían sido sometidos anteriormente, fueron fusilados en el camino y enterrados en una enorme fosa común en el municipio de Abda, cerca de Győr. El último poema que escribió, quizá con las manos doloridas a causa de los golpes, dice así: «Caí junto a él, junto a su cuerpo yerto / y tenso como una cadena bien apretada, / tenía un disparo en la nuca. “Así acabaré yo / -me dije-, acostado e inmóvil, / como una flor que aguarda en medio de la muerte”. / Entonces una voz

cercana dijo desde arriba: / “Este salta todavía”, / mientras el barro y la sangre sellaban mis oídos».

La lengua del poema es el húngaro, pero la voz que escucha el poeta mientras lo entierran vivo se expresa en alemán: «Der springt noch auf». Año y medio después, los restos mortales de los judíos amontonados en aquella fosa fueron exhumados y en el bolsillo de la chaqueta de Radnóti apareció el cuaderno con el poema. Imre Kertész, el Nobel húngaro, sostiene que estos textos póstumos bastarían para que su compatriota ocupara un destacado lugar en la literatura universal. Las circunstancias en que fueron escritos y en que luego aparecieron dan también que pensar, pues es como si la muerte, rebelándose contra los carniceros que la usufructuaban, hubiera hecho una excepción con él permitiendo una suerte de resurrección.

¿Se alzará también Dios de su tumba cuando los hombres, reducidos a las cenizas de lo meramente humano, exhumen la nada, el holograma de su omnipotencia?

Este texto es el capítulo final de un libro aún no publicado titulado Arqueología fantástica.

Friedrich Nietzsche: el ANIMAL más humano

*La bestia rubia no es un animal interesante.
El hombre es un final.*

NIETZSCHE

Avecindar el nombre del más intempestivo y actual de los filósofos al «animal» significa casi automáticamente relacionarlo con el episodio que Nietzsche vivió en una plaza de Turín en vísperas de su locura, cuando se abrazó al cuello de un caballo maltratado. Ni siquiera sabemos con seguridad que sea cierto. Algunos biógrafos arrojan dudas razonables, pero de lo que no cabe dudar es de la presencia del animal en la obra de Nietzsche desde su inicio. Si se quiere ver detrás de la máscara de Dionisos la forma (*Gestalt*) indecisa de la animalidad, no erraremos mucho.

Primero aparece el animal como el no humano feliz que vive el instante sin el peso de la memoria. Gracias a ello es feliz. Pero pronto, en cuanto rompe con su maestro Schopenhauer, ve la cuestión del animal como un *interesante* error de la naturaleza. Esta perspectiva sobre lo humano fue el punto de partida del gran combate que mantiene la obra de Nietzsche contra el campeón del siglo XIX: el Espíritu (*Geist*). Es verdad que contó con un notable escudero en el combate, el ya mentado Arthur Schopenhauer, que le preparó el terreno con una poderosa obra, *El mundo como voluntad y representación*, y una deliciosa ironía: «¿El Espíritu? ¿Quién es ese mozo?».

La batalla no está decidida aún, a pesar de que el siglo XX vivió algunos episodios muy dramáticos como el del combate de la Raza contra el Espíritu (y añadido entre paréntesis que las ideas de Nietzsche fueron manipuladas en él). Pero indudablemente fue él quien planteó

la querrela entre el animal y el espíritu con la mayor honradez, retrocediendo hacia el animal, no dando por asegurada desde los cielos la condición humana pero aceptando el reto de que aquella animalidad mal fijada merecía un destino que pudiera tocar, aunque fuera con la punta de los dedos, lo divino. En cualquier caso, una existencia capaz de trascender el círculo de hierro de la necesidad animal.

1. PÉRDIDA DE PRIVILEGIOS

Dudar de la dignidad humana, de la centralidad del Hombre en el universo; Nietzsche se atreve a extraer las consecuencias incoadas en la filosofía de Schopenhauer: «Reconocer la animalidad del hombre, no solo eso, sino afirmar en la animalidad la esencia del hombre: ese es el pensamiento grave, decisivo, precursor de tempestades, el pensamiento frente al cual todo el resto de la filosofía moderna queda reducido a hipocresía...» (Colli, 1988, p. 76). Se trata, pues, de invertir la posición del hombre en la naturaleza aceptada desde Pico della Mirandola hasta Feuerbach y Marx: de ser el hombre su cénit, su animal de éxito, pasa a ser visto como animal enfermo. La idea ya está en Hegel, pero en su antropología la enfermedad es, a la vez, necesaria y transitoria. Gracias a la marcha segura del Espíritu, sabemos que la «conciencia desgraciada» existe en un peregrinaje desde la conciencia animal, enajenada en lo sensible natural hasta la reconciliación en el saber absoluto. No es difícil ver la diferencia entre esta enfermedad y la que se anuncia con Schopenhauer y Nietzsche. El cambio no puede ser más radical: mientras que antes la curación se llamaba «Espíritu», ahora es el nombre de la enfermedad. Nietzsche viene a decirnos que el animal humano ha sido abandonado por la naturaleza a su suerte porque se «olvidó» de cerrar los órdenes de existencia de la especie –lo que Nietzsche llama «instintos»–. O, dicho de otro modo, la naturaleza decidió experimentar otra variante de vida. El hombre es «el animal aún no fijado». Repárese en que el concepto de *animal* que aparece en la definición es lo único que aporta algún contenido al *definiens*, mientras que la diferencia específica es una negación. Tanto, pues, como confesar que hemos dejado de saber lo que somos. Y no se trata de un no saber conceptual, sino de algo más profundo y dramático, de un no saber que afecta a la fuente de donde brota la seguridad y la confianza que los europeos venían sintiendo desde el Renacimiento. Esta especie de no definición sugiere una nueva oscilación de la sensibilidad europea hacia el polo de lo animal reuniendo en una peculiar síntesis los motivos de Rousseau y de

Darwin, aunque rechazando del primero la idealización y edificación –en suma, el optimismo de una naturaleza «bien concebida» aunque pervertida por el proceso histórico– y criticando en el segundo el carácter finalista de la evolución. Y no solo eso. Nietzsche no tuvo ningún problema para aceptar la hipótesis de la procedencia animal del humano, pero sí para admitir que la naturaleza –lo diré coloquialmente– sabe lo que hace. Que sobrevivan los más aptos le parecía un error elemental: «A la lucha por la existencia se le asigna la muerte de los seres débiles..., se imagina un crecimiento constante de la *perfección para los seres*. Nosotros nos hemos asegurado, por el contrario, de que en la lucha por la vida el azar sirve a los débiles en la misma medida que a los fuertes..., que la *fecundidad* de las especies se halla en una sorprendente relación con las *posibilidades de destrucción...*» (primavera de 1888, FP IV, p. 568)¹.

Es fácil reconocer aquí la preocupación frente a todo lo que amenaza el proyecto del superhombre. Zaratustra sugiere que es menester profundizar en la animalidad para poder dar el salto. Antes que Darwin, el autor que disuelve la línea de separación entre lo animal y lo humano, verdaderamente delgada en Nietzsche, es Schopenhauer. Hombres y animales estamos unidos por el común del querer, de ser voluntad y estar destinados por ella al sufrimiento. Pero con una diferencia a favor del animal. En una nota de redacción de la *Segunda intempestiva* (1874) describe Nietzsche la imagen de un rebaño que pasta, tranquilo, en un prado: «El animal no tiene ningún sentimiento del pasado: vive al día, atado a la estaca del instante». El animal, como el niño, vive en la ceguera del instante, una especie de eternidad donde es posible el juego y la ingenuidad de mostrarse tal cual uno es. Como el animal no sufre, observa en otra nota, manifiesta lo que es, sin «comedia ni ocultamiento». Por el contrario, nosotros vivimos condenados a no olvidar: «Lo que es pasado no puede morir y nos empuja hacia delante sin tregua, con la inquietud de un fantasma...». El cinismo esencial del animal, libre de ese futuro incierto, por definición, le predispone a la felicidad porque olvida, aunque, añade Nietzsche: «Se trata de una felicidad que no tiene mucho valor» (1873, FP I, p. 505). Como ocurre en su maestro Schopenhauer, Nietzsche encuentra muy pronto algunos motivos de orgullo para afirmar sobre ellos la diferencia y la superioridad humana. Esta reside en que somos conscientes de nuestro sufrimiento, lo comprendemos y hasta lo trascendemos gracias al arte y a los ideales ascéticos. La naturaleza solo se redime gracias

a «los seres humanos veraces, esos que ya han dejado de ser animales, los filósofos, artistas y santos». En la *Tercera intempestiva: Schopenhauer educador*, de donde procede la cita anterior, se respira aún la atmósfera del espíritu romántico. La nostalgia, incluso la envidia, que en algún momento ha podido sentir ante el animal se troca en piedad y compasión. Por cierto, dicha compasión no le abandona nunca. Hay a lo largo de su obra numerosas observaciones muy críticas acerca de la crueldad humana hacia los animales.

2. EL ANIMAL COMO SÍNTOMA

Lo animal es muy complejo y tiene muchos registros en Nietzsche. Creo que lo piensa, sobre todo, como una «forma de existencia» diferenciada de la humana, pero hacia la que, dada nuestra condición mestiza de origen, tenemos que regresar una y otra vez si queremos entender la forma humana en su extraña existencia: forma que desiste de la naturaleza, y deviene un enigma para sí misma. Ser voluntad y padecer la presión de la conciencia del tiempo y su condensación en pasado (historia), y en futuro (proyección). Esto ocupa a Nietzsche desde sus primeras obras, ya lo hemos visto. A pesar de las rupturas que los estudiosos advierten justificadamente en su obra, hay, a mi juicio, un hilo que no se rompe nunca: siempre habla de sí mismo y de su tiempo, y siempre con distancia crítica, con ironía, con desprecio, con nostalgia también, y una gran melancolía en ocasiones. Conforme vaya desplazando los motivos de la crítica, irá prestándole al animal distintas funciones, apariencias, configuraciones, «papeles», en suma, dentro del drama filosófico que escenifica en sus libros: «Que un pensador mantenga con sus problemas una relación personal, de manera tal que posea en ellos su destino, su miseria y también su mayor felicidad, o que por el contrario esté ante ellos de modo “impersonal”, o sea, que solo sepa tocarlos y aprehenderlos con las antenas del pensamiento frío y curioso, constituye la diferencia más apreciable» (III, p. 861).

Sin duda, uno de los temas que estaba reservado a su atención es el de la moral. Muy pronto, ya en la época de Basilea, aún bajo el dominio de sus maestros de juventud, Schopenhauer y Wagner, comienza a dar muestras de incomodidad ante los valores morales de su tiempo, ante su idea plana de felicidad, heredada de los ingleses, el utilitarismo burgués y sus ideales de confort y bienestar. Todo eso es sospechoso, precisamente porque lo compartimos con los animales: «Mientras que alguien aspira a la vida como a la felicidad, todavía no se ha levantado la mirada por encima del horizonte del animal». Y poco después: «Todos nosotros pasamos la mayor parte de nuestra existencia dentro de

la animalidad, nosotros mismos somos los animales que parecen sufrir sin sentido» (1874, FP I, p. 575).

Pronto se verá Nietzsche a sí mismo como el psicólogo que busca establecer las genealogías del hombre como el animal que ensaya vivir de acuerdo a principios de moralidad. ¿Será entonces lo humano un error y un desvío de la naturaleza, un «animal enfermizo»? Esa pregunta aparece formulada en un texto de 1883, editado póstumamente, y resume su programa genealógico, que irá desplegando con diferentes niveles de radicalidad hasta llegar a la confrontación entre el sacerdote ascético y la bestia rubia en *De la genealogía de la moral* (1887).

El hilo conductor que guía sus reflexiones críticas, con especial atención a las ideas y prácticas morales de su tiempo *moderno*, consiste en servirse de la hipótesis naturalista contra los principios que las fundamentan. No necesitamos ya a Dios ni realidad espiritual alguna. Podemos derivarlas de la conducta animal. En uno de los aforismos de *Aurora* (1880) había defendido que sentimientos y aspiraciones como «felicidad, agradecimiento, poder o enamoramiento», o virtudes, o las más altas expectativas de la cultura, como la persecución de la verdad, no son sino reflejos, formas, un poco más elaboradas, de comportamiento animal: para todo «[...] puede hallarse con facilidad un símil animal. También el interés por la verdad, que en el fondo no es sino interés por la seguridad, es algo que el hombre tiene en común con el animal. [...] El origen de la justicia, así como de la prudencia, templanza y valentía –en suma, de las que designamos con el nombre de virtudes socráticas–, es animal» (III, pp. 503-504).

Las virtudes son vistas como instintos animales que han sido deformados por la «domesticación» que la cultura opera sobre la vida humana. Es un largo proceso que comienza cuando el animal deja de atender a su bienestar actual para cuidarse del venidero; entonces «el individuo se vuelve utilitario y calculador: en ese momento irrumpe por primera vez el libre dominio de la razón» (III, p. 113). Esto es para Nietzsche una cuestión de hecho. Las cadenas de la educación y la cultura, reconoce, tienen efectos buenos. El hombre «desaprende» a comportarse como un animal: «Y en efecto, se ha vuelto más templado, espiritual, alegre y sensato que todos los animales». Subsiste aún cierta ambigüedad hacia el «hombre» como valor y proyecto civilizado, a lo que las religiones y la filosofía aspiran a hacer de él. Las cadenas de la moralidad, de la religión, son buenas en sus efectos pero también contienen «errores graves». Habrá que superar «la enferme-

dad de las cadenas». Y cifra una primera meta en «la separación del hombre de los animales». Queda aún mucho de animal en el hombre. Quedan pasiones e instintos desviados y malogrados, el hombre como animal que ha enfermado, entre otras cosas, de pesimismo, de cristianismo, de historicismo, de dialéctica... El párrafo que venimos comentando termina: «Solo al *hombre ennoblecido* puede serle dada la *libertad de espíritu*; solo a él se le acerca el *aligeramiento de la vida*, [y] quiere vivir para la *alegría* y para ningún otro fin» (III, pp. 464-465).

Pero esa ambivalencia dura realmente poco. Ya en *La gaya ciencia* (1882) se anuncia el motivo decisivo del hombre como animal enfermo. En un aforismo titulado irónicamente «Crítica de los animales», escribe: «Me temo que los animales ven al hombre como un semejante que ha perdido de modo sumamente peligroso el sano entendimiento animal, como el animal que desvaría, como el animal que ríe, como el animal que llora, como el animal desdichado» (III, p. 821). Nietzsche finge mirar al hombre desde la perspectiva del animal. La risa y el llanto, también el aburrimiento, fueron señalados por Schopenhauer como lo que nos hace diferentes, aunque no superiores. Y en cuanto a la conciencia, la piedra de toque de la diferencia con el animal, Nietzsche sitúa su origen en nuestra condición de animal gregario: «Solo como animal social aprendió el hombre a volverse consciente de sí mismo» (III, pp. 868-869). Y con la conciencia, instrumento de supervivencia del grupo, aparecerán la moral y la religión. «El mito de la superioridad humana ha sido propagado por las religiones», afirma en *Aurora*. El cristianismo es una de las religiones que más ampliamente han promovido la crueldad hacia los animales, y más que las religiones politeístas. En un aforismo de *La gaya ciencia* en que comenta la génesis del «invento» de la dignidad humana, menciona como especialmente sintomático el «error» de «sentirse en un falso orden jerárquico respecto del animal y la naturaleza» (III, p. 798).

De la genealogía de la moral (1887) es la obra que continúa la tarea genealógica de someter a examen los valores morales, iniciada en los textos que venimos de citar, aunque en un plano de radicalidad mucho mayor. Que el personaje-emblema de Zaratustra aparezca en el libro V de *La gaya ciencia* y que por esas mismas fechas Nietzsche ya esté trabajando intensamente en *Así habló Zaratustra* (1883-1886) solo se explica por la urgencia en mostrar que las críticas y negaciones que venía desplegando en su obra contra todos los grandes principios y certezas de la metafísica, de la ética, de la política y de las religiones vigentes en

Europa obedecían a una meta afirmativa, un proyecto de nueva humanidad. Nietzsche no escapó al sino de su tiempo, al siglo que inventó todos los radicalismos y utopías que luego destruyeron, tal y como él mismo predijo, el siglo xx.

Con la irrupción del profeta en escena, la metáfora del animal se modifica. Deja de interesar su genealogía para ponerse al servicio del futuro. El mundo de nuestra vida, la tierra, tiene valor por sí mismo. Y eso es lo que comprende el superhombre. Y el animal, al fondo del complejo anuncio: «*Yo os predico al superhombre ¿[...] y preferís volver al animal que superar al hombre?*», oímos decir a Zarathustra recién llegado a la ciudad. Y da la única definición de lo humano que hace justicia a la compleja interacción entre hombre y animal que llevan a cabo las genealogías nietzscheanas: «El hombre es una cuerda tendida entre el animal y el superhombre, una cuerda sobre el abismo» (IV, p. 74).

¿De qué abismo se trata? Del abismo de la enfermedad del animal humano, del abismo de sus instintos corrompidos y desviados, como nos mostrará en el libro que aún no había escrito, pero que necesitaba escribir para terminar de comprender el origen animal de nuestros valores más sagrados: *De la genealogía de la moral*.

A partir de este breve libro, la función del animal deja de ser síntoma de salud y espejo para convertirse casi exclusivamente en punto de partida de la aparente –ya veremos por qué– degradación humana, de la enfermedad en que consiste la pérdida de aquella paradisíaca inocencia en que habitaba el animal. Los análisis genealógicos de los determinantes de la moralidad, los orígenes del «bueno» y «malo», de la culpa y la mala conciencia, de los ideales ascéticos, se radicalizan y complican al entrar en escena dos formas de existencia nuevas de lo humano: la «bestia rubia» y el «sacerdote ascético». El primero parece anterior, en la medida en que Nietzsche lo identifica con los «semianimales» que anteceden al hombre «domesticado», capaz de vivir apoyado en sus instintos, cruel y valeroso, sin temor a la muerte, sujeto de una voluntad de poder no malograda: «En el fondo de todas estas razas nobles se encuentra el animal de rapiña, la espléndida bestia rubia que merodea codiciosa de presas y victoria; de cuando en cuando se hace necesario que ese fondo oculto se descargue, que vuelva a salir la fiera, que recupere su estado salvaje... Son las razas nobles las que han dejado tras de sí el concepto de *bárbaro...*» (IV, p. 474). Pero reparemos en que la bestia rubia no es el animal interesante.

El enemigo de la bestia rubia será el sacerdote ascético, genealógicamente posterior en su forma de existencia: «[...] El sa-

cerdote es la primera forma del animal *más delicado*, que tiene más fácil despreciar que odiar. No se librará de hacer la guerra a los animales de rapiña, una guerra más de astucia (del “espíritu”) que de violencia» (IV, 534).

La suerte de lo humano y del ideal del superhombre predicado por Zaratustra queda fiada a esta guerra. El sacerdote que inventa el ideal ascético es en cierta forma un estilo de existencia inevitable y en absoluto *décadent* en sus inicios: «[...] Fue sobre el suelo de este modo de existencia humana en esencia peligrosa, la del sacerdote, donde el hombre pasó a ser *un animal interesante*, que fue allí donde el alma humana, dicho sea en un sentido superior, alcanzó *profundidad* y se hizo *mala [malvada]*». Notemos que la única superioridad «que hasta ahora ha disfrutado el hombre sobre los animales» es esta: ser profundo y ser malvado (IV, p. 466).

La profundidad la adquiere el animal humano gracias al proceso de moralización, que Nietzsche no duda en calificar de patológico (IV, p. 492), por el que se convierte en el animal que hace promesas, que tiene memoria, sentido de la responsabilidad y aprende a sentirse culpable y avergonzarse de todos sus instintos. Para ello, necesita un alma que no tiene. El alma es lo que da profundidad al animal humano y explica el origen de la mala conciencia.

El proceso de moralización o civilización, que para Nietzsche son sinónimos, trastoca la forma de vida de «los “semianimales” felizmente adaptados a la selva, la guerra y la aventura». Así que tuvieron que renunciar a satisfacer aquellos instintos que constituían su forma de existencia. De esa «represión» de los instintos –uso intencionadamente el término freudiano– surgirá el alma: «Todos los instintos que se descargaban hacia afuera *se vuelven hacia adentro*; es lo que yo llamo la *interiorización* del hombre: comienza así a crecer en él lo que más adelante se llamará “alma”. Todo el mundo interior [...], al verse inhibida la descarga del hombre hacia fuera fue [...] adquiriendo hondura» (IV, p. 504).

El resultado de este nacimiento del hombre interior –casi con toda seguridad que Nietzsche piensa en el lema agustiniano: «En el interior del hombre habita la verdad»– fue el surgimiento de la mala conciencia como su enfermedad crónica al ser «arrancado por la fuerza de su pasado animal» y forzado a nuevas condiciones de existencia. Sin embargo, Nietzsche aquí nos sorprende. Nada de quejas o protestas ante esta configuración de lo humano por obra de la doma ascética. Por el contrario, alabanzas: «Con la existencia de un alma animal vuelta contra sí [...] había aparecido sobre la faz de la Tierra algo tan nuevo, hondo, inaudito, miste-

rioso, contradictorio y *tan lleno de futuro* que con ello el aspecto de la Tierra se modificó de manera esencial. [...] Desde entonces el hombre cuenta entre las más inesperadas y apasionantes jugadas de suerte que juega el «gran niño» de Heráclito, llámese Zeus o Azar, [...] como si el hombre no fuera la meta, sino solo un camino, un episodio, un puente, una gran promesa...».

No es difícil reconocer el motivo. Nietzsche piensa en la gran promesa de Zaratustra: el advenimiento del superhombre, la transvaloración, el fin de la temporalidad cristiana y la revelación de ese nuevo orden traído por el «eterno retorno de lo idéntico». Cabe, entonces, sospechar que el elogio dirigido al «hombre» solo se sostiene sobre su estatuto de condición de posibilidad para el superhombre: puente, camino, en fin, episodio...

3. DESCARTES SOBRE SUS PIES

En *El anticristo* (1888) Nietzsche describe, más allá del problema genealógico de los valores morales, la consistencia animal de lo humano en un mundo en que ya ha acontecido «la muerte de Dios» y su monopolio de los ideales ascéticos: «Al hombre ya no lo derivamos del “espíritu”, de la “divinidad”, hemos vuelto a colocarlo entre los animales. [...] Nos defendemos, por otro lado, contra una vanidad que también aquí quisiera volver a dejar oír su voz: según ella el hombre habría sido la gran intención oculta de la evolución animal. El hombre no es, en modo alguno, la corona de la creación, todo ser está, junto a él, a idéntico nivel de perfección... Y al aseverar esto, todavía aseveramos demasiado: considerado de modo relativo, el hombre es el menos logrado de los animales, el más enfermizo, el más peligrosamente desviado de sus instintos... » (IV, p. 714).

En apariencia esto coincide con los planteamientos materialistas de la segunda mitad del XIX, pero no estoy seguro de que se alegre por la coincidencia. Su meta es otra. En absoluto se propone jugar la partida de divinizar al hombre o a la humanidad. Se mueve, creo, dentro de una compleja ambigüedad, como si la salida del nihilismo solo se pudiera alcanzar mediante una mágica «conversión» del hombre, una conversión en sentido paulino. El nihilista sigue siendo el punto de partida del superhombre. Ambigüedad: enfermedad y promesa simultáneas. Y por eso lo concibe, ya lo hemos dicho, como el animal más interesante.

Y como para situar el debate en el lugar deseado, cerrando el paso a las lecturas biologicistas que, poco después de su muerte, interpretarán sus sentencias de manera equivocada,

precisa: «No qué reemplazará a la humanidad en la serie de los seres es el problema que yo planteo con esto –el hombre es un *final*–: sino qué tipo de hombre se debe criar, se debe querer, como tipo más valioso, más digno de vivir, más seguro del futuro» (IV, p. 706). No es, por tanto, un problema de especies sino una cuestión moral, del hombre como valor y del valor del hombre en tanto individuo no asegurado por ningún Dios que tutele su existencia.

Con Nietzsche lo animal se hace más cercano, más próximo; también más oscuro y peligroso. El hombre comienza a sentirse en contacto con su mitad animal, que pasa de un mero mecanismo falible que altera el alma con sus «espíritus animales» –según la doctrina cartesiana de las pasiones– a ser el teatro donde se representa la verdadera escena de nuestra identidad, que está muy lejos de reconocerse en el orgullo cartesiano; Nietzsche alaba la reducción a máquina del cuerpo humano para rechazar cualquier forma de pervivencia de espiritualidad, cartesianismo sin *res cogitans*:

En otro tiempo al hombre se le daba, como dote suya procedente de un orden superior, la «voluntad libre»: hoy le hemos quitado incluso la voluntad, en el sentido de que ya no es lícito entender por ella una facultad. [...] En otro tiempo veíase en la consciencia del hombre, en el «espíritu», la prueba de su procedencia superior, de su divinidad; [...] El «espíritu» es para nosotros cabalmente síntoma de una relativa imperfección del organismo, un ensayar, tantear, cometer errores, un penoso trabajo en el que innecesariamente se gasta mucha energía nerviosa; nosotros negamos que se pueda hacer algo de modo perfecto mientras se lo continúe haciendo de modo consciente (IV, p. 714).

La inversión se consume también en lo que respecta al enfrentamiento entre la razón y las pasiones. Del papel exclusivamente perturbador –por confuso– de la voluntad racional que Descartes, en la mejor tradición estoica, les atribuye, pasamos con Nietzsche, en la tradición romántica, a reconocer en la pasión la fuente de donde mana toda inspiración y virtud: «En otro tiempo tenías pasiones y las llamabas malvadas. Pero ahora no tienes más que virtudes: ellas han surgido de tus pasiones» («De las alegrías y de las pasiones», IV, pp. 90-91). Y es que la fuente de valor –es decir, de realidad– de las virtudes no es otra que el instinto animal. Todo aquel que ignore esta verdad seguirá viviendo en la fantasmagoría cultural de los «hombres superiores», condenados al pesimismo de Schopenhauer o al «cristianismo» de Wagner. Nietzsche cuenta otra historia, distinta de la «historia sagrada». El hombre es «el

mejor animal de presa» porque «ha robado a los animales todas sus virtudes» (IV, p. 203). Es también el animal más cruel, sobre todo, el más cruel para consigo mismo. Solo se siente bien ante un paisaje de «tragedias, corridas de toros y crucifixiones» (IV, p. 210). Necesita lo peor para llegar a lo mejor: de las prácticas ascéticas surgirá un día el proyecto del superhombre.

Hay que diferenciar en Nietzsche el concepto de «lo animal» en el contexto de sus tesis sobre lo humano de las metáforas de animales que pueblan sus páginas –serpientes, asnos, leones, tarántulas, topos y camellos, águilas y gusanos, gallinas y leopardos, corderos, etcétera– y de lo animal como síntoma en la propia vida de Nietzsche, según veremos.

4. EL ABRAZO DE TURÍN

Los últimos días de Turín, hacia enero de 1889, han quedado en la biografía de Nietzsche como aquellos en que vivió en un duermevela entre la extrema lucidez y la absoluta locura, en la que caería poco después. Todo se vuelve puro síntoma, la identidad salta por los aires y Federico es Dionisos y el Crucificado, Lesseps, el constructor del Canal de Suez, y Prado, el asesino de prostitutas. Hablamos de las «notas de locura», tarjetas y telegramas que envía Nietzsche a varios destinatarios, entre ellos a August Strindberg o a su colega de Basilea, el historiador Jacob Burckhardt.

El 3 de enero de 1889 Nietzsche se vio envuelto en un «escándalo público» que terminó con la intervención de la policía y del cónsul alemán. En una parada de coches de punto Nietzsche «cree que un viejo caballo es maltratado por su cochero y, entre sollozos y lágrimas, se echa al cuello del animal abrazándolo» (Janz, 1981, p. 29). Esta es la versión del comedido y exhaustivo biógrafo Curt Paul Janz. Otros más atrevidos o más especulativos, como Lesley Chamberlain (1998, p. 225), interpretan que Nietzsche actuó intencionadamente, pasando a «escenificar», por así decir, su filosofía en su vida misma: «En sus últimos días de lucidez, el espíritu de Nietzsche sufrió un vuelco por el que pasó de lo aforístico y filosófico a lo pictórico. Su lucidez era tal que uno se pregunta hasta qué punto Nietzsche controlaba ese proceso. El vuelco era ciertamente impulsado desde adentro. A mi juicio, Nietzsche controlaba el proceso y usaba su situación personal para ejemplificar su filosofía, como si él fuera un *tableau vivant*». La interpretación me parece tan arriesgada como verosímil. Tiene la virtud de abrir al campo de lo interpretable los enigmáticos gestos y notas de los últimos días de vida antes del hundimiento definitivo.

La historia podría ser falsa, pero me interesaría igual. No se trata de que el filósofo haya sentido compasión por un animal maltratado, como cree edificadamente Milan Kundera (1985, p. 296) al identificar el abrazo de Nietzsche al caballo con un gesto de pedir perdón al animal: «Nietzsche fue a pedirle disculpas al caballo por Descartes. Su locura (es decir, su ruptura con la humanidad) empieza en el momento en que llora por el caballo». Pero Kundera acierta al sospechar que está en juego la imagen cartesiana del animal (*machina animata*) y la extraña inseguridad que ese resto animal –suponiendo que solo sea un «resto»– nos produce cuando pensamos en lo propiamente humano.

Pocos meses antes de que se abrazara al caballo, Nietzsche había fijado la «verdadera» visión que el hombre del siglo xx iba a tener de sí mismo, en la que se hacen indiscernibles animal y humano en cuanto *machina animata*: «En lo que se refiere a los animales, Descartes fue el primero que, con una audacia digna de respeto, osó el pensamiento de concebir el animal como una *machina*: nuestra fisiología entera se esfuerza por dar una demostración de esa tesis. Nosotros, lógicamente, no ponemos aparte tampoco al hombre, como todavía hizo Descartes: lo que hoy se ha llegado a entender del hombre llega exactamente hasta donde se lo ha entendido como una máquina».

Es difícil ignorar las consecuencias para la imagen de lo humano que inducen los primeros parágrafos de *El Anticristo*. ¿Cabe leer irónicamente la afirmación que acabamos de citar e interpretarla no como la constatación de que han triunfado el mecanicismo y las ciencias físico-matemáticas que lo sustentan, sino todo lo contrario, como el reconocimiento de su fracaso? Poco sabemos del hombre ahora que hemos dejado de ser platónicos ingenuos.

Están por pensar las consecuencias que esta subsunción de lo humano y lo animal en lo mecánico tiene para el destino de ambos géneros de vivientes en el siglo XXI. Pero encuentro en el abrazo de Nietzsche al caballo maltratado una de las figuras más inquietantes para la sensibilidad de la época. Y no deja de encerrar una misteriosa ironía que sea Nietzsche quien en su derrumbe nos dé a interpretar esta escena de piedad y nostalgia para con el animal. Inquietante me parece la proximidad en que vuelve el hombre a habitar de lo animal; inquietante la nostalgia por lo animal.

Janz refiere el suceso de Turín a un episodio de *Crimen y castigo* que pudo servir para inspirar la leyenda, si de leyenda se

trata. La escena es, en lo esencial, idéntica, aunque mucho más brutal: un grupo de hombres apalean hasta la muerte a una pobre yegua. Un niño es testigo del castigo y cuando el animal cae al suelo se abraza a su cuello llorando. Se trata de un sueño de Raskólnikov que, al despertar, lo primero que piensa es: «¡Loado sea Dios, que solo ha sido un sueño!». Y a continuación: «¡Dios! Y si..., de veras, cojo el hacha y le abro la cabeza y le echo fuera los sesos...» (Dostoievski, 1969, p. 59). ¿No hay algo inquietante en la proximidad entre la sensibilidad lacrimógena y el asesinato a sangre fría? En la fluidez y permisividad de un inconsciente liberado de toda convención, Nietzsche se permite el lujo de soñar «con el criminal como aquel cuya naturaleza es verdaderamente fuerte, imposible de afeminar; en la obra de Dostoievski, en los presidios siberianos, había encontrado esa clase de naturalezas fuertes; pronto, en su locura, Nietzsche iba a creerse en la piel de un asesino de prostitutas» (Ross, 1994, p. 799)².

El episodio de Turín y el sueño del personaje de Dostoievski, síntomas de la crisis el modelo civilizatorio europeo. No es casualidad que sean justamente el filósofo alemán y el novelista ruso los primeros y más finos anunciadores del nihilismo, el huésped que llama a la puerta del siglo xx.

NOTAS

¹ Las referencias de los textos de Nietzsche por la edición de *Obras completas* (2016), se dan a continuación de la cita. El romano indica el volumen y el número árabe, la página. Los volúmenes correspondientes a los fragmentos póstumos se indican con las siglas FP.

² Se trata de uno de los llamados «billetes de locura», en el que dice: «Yo soy Prado [el asesino de prostitutas], soy también Lesseps».

- Chamberlain, Lesley. *Nietzsche en Turín*, Barcelona, 1998.
- Dostoievski, Fiódor. *Obras completas II*, Madrid, 1969.
- Janz, Curt Paul. *Friedrich Nietzsche IV: los años del hundimiento (1889-1900)*, Madrid, 1981.
- Kundera, Milan. *La insoportable levedad del ser*, Barcelona, 1985.
- Nietzsche, Friedrich. *Obras completas*, Tecnos, Madrid, 2016.
- Ross, Werner. *Friedrich Nietzsche. El águila angustiada*, Barcelona, 1994.

BIBLIOGRAFÍA

- Colli, Giorgio. *Después de Nietzsche*, Barcelona, 1988.

Arañamente: acerca de los SISTEMAS de representación

1

Tenemos por costumbre pensar que nuestras representaciones, percepciones (directas o indirectas, sensoriales o instrumentales), teorías, universos simbólicos (científicos, metafísicos, religiosos) representan o interpretan lo real.

Nos olvidamos de aquella sabia constatación de los estoicos griegos, allá por el siglo tercero antes de nuestra era: de nuestras representaciones de lo real no tenemos referente que no sea a su vez una representación de otra representación, y así hasta el infinito.

Toda representación representa algo, decimos. Pero el algo, en este caso, es un supuesto.

Un supuesto es una hipótesis. Las hipótesis sirven para elaborar una teoría. La legitimidad del supuesto expira en cuanto la teoría ha terminado de elaborarse. Si lo real es un supuesto, ¿por qué utilizar la palabra *representación*?

2

Los valores de verdad y falsedad pertenecen al orden lógico. Las representaciones, sean del tipo que sea, no pertenecen al orden lógico, sino al ámbito artístico. Por tanto, los valores de verdad y falsedad no pueden serles aplicados. Podrá aplicárseles, en cambio, el principio de verosimilitud que les corresponde a las artes.

La fiabilidad de una representación (y su funcionamiento) no dependen en absoluto de su verdad sino de su coherencia interna.

3

El principio de verosimilitud atañe a la coherencia de sus elementos y la utilidad del resultado para los fines que se crean convenientes.

4

El problema no es que construyamos representaciones, el problema es que terminamos creyendo en ellas, personal y colectivamente.

5

Tan solo desde la óptica de un realismo ingenuo puede suponerse que los mundos que inventamos colectiva o individualmente sean la expresión fidedigna de una realidad verdadera (siempre igual a sí misma) objetiva (contemplada por un ojo inocente), compacta (sin cabos sueltos, sin excrescencias y sin márgenes) de la que podamos tener noticia cierta. Tampoco cabe suponer que exista algo parecido a una realidad verdadera. Ni que haya otra cosa que no sea saliva. Producción arácnida.

No hay ninguna realidad verdadera. Lo que hay es deseo de haberla.

Lo que hay es deseo de certeza. Miedo a quedar suspendido del hilo.

6

La mente crea sus telas como la araña la suya. Ni la una ni la otra pueden detener la producción de saliva. La saliva: el hilo.

La urdimbre: trayectorias entre puntos de anclaje.

El hilo: impresiones. Imágenes: *phantasmas*. El mecanismo de asociación como principio activo.

7

El artista deberá atender a la producción de la saliva y saber dirigirla: crear las asociaciones pertinentes cuidando de no quedar apresado en su propia tela. El artista deberá saber distanciarse de sí.

La ventaja de las artes es que en los universos metafóricos no hay necesidad de creer.

8

Telas, tejidos, las interpretaciones del mundo –redes filosóficas, científicas, políticos u otras– responden a un movimiento de expansión. El hambre se dice de muchas maneras.

A todo movimiento de expansión le sigue un movimiento de retracción. Se sabe que las arañas reabsorben las telarañas viejas y las defectuosas; sus nutrientes les sirven para elaborar seda nueva. Así también la mente, que utiliza residuos de sistemas obsoletos para generar otros nuevos dentro de las mismas pautas.

9

A veces los elementos se entrelazan fuera de las pautas normativas. En esos momentos es cuando se manifiesta con mayor intensidad la naturaleza subversiva de la actividad creadora. Todo desorden origina un orden nuevo. Todo orden se cansa y reclama la subversión de sus pautas.

10

Un experimento de la NASA realizado en 1995 mostró las alteraciones que se producían en los patrones de las telas tejidas por arañas que habían sido sometidas a distintos tipos de drogas. Según el estado del sistema neurológico de la araña, así será su tela. Según el estado, personal y colectivo, de las conexiones cerebrales, así serán nuestras representaciones sistémicas.

11

Mecanismos de expansión intervenidos: Extravíos. Devaneos. Divagaciones. Dispersiones. Delirios.

Depanare: Enrollar un hilo en un ovillo (*panus*). Devanar.

Divagari: Vagar, andar errante.

Dispensare: Desparramar, lanzar a un lado y otro.

Lirare: Abrir surcos. *Delirare*: Salirse del surco, apartarse de él. Descarrilar.

12

Estimulada con una u otra sustancia, la araña delira. Teje de modo errático. Taladrada por la aguja-mezcal, la aguja-benzedrina, el hidrato de cloral o de caféina, sigue salivando. Saliva sin cesar. Vaga, divaga, va trazando patrones extraños, extra-vagantes.

13

Considerar la hermosura de lo errático, su *delirio*.

La araña errática delira: se sale del surco, línea o trazo pretendido. Abre espacios no inteligibles, hermosos de tan poco inteligibles.

La belleza de lo errático consiste precisamente en el diseño alterado de la tela.

14

En la cara opuesta del delirio: la segregación inútil.

La incontinencia del órgano mental. Siempre activa, nunca vigilante. Ensaliando día y noche. A diferencia de la araña, sin fin ni provecho.

15

La «Araña Universal» era el apodo que la nobleza feudal le había puesto a Luis XI de Francia, en razón de su falta de escrúpulos para conseguir anexionarse territorios ajenos. Una expresión alegórica poco afortunada, en realidad, pues la tela de la araña nunca excede la parte del territorio que ha de abarcar para saciar el hambre de la tejedora, y esta no supera nunca la necesidad que su cuerpo tiene para sostenerse en vida. El hambre de la mente, en cambio, es sin medida.

16

La araña no puede quedar atrapada en su propia tela. Tampoco la mente, que no es otra cosa que su función. Pero el yo se atribuye esa función. El *yo* es un pronombre que adhiere a los verbos conjugados. Los verbos conjugados describen movimientos. Los pronombres se atribuyen los movimientos. Al atribuirse los movimientos, quedan atrapados en el hilo.

Solo si evitásemos quedar atrapados lograríamos detener la producción de la seda. ¿Si evitásemos? ¿Quiénes? ¿Quién podrá detener la producción de la seda si no hay *quién*?

17

Incapaz de quietarse, la mente babea.

Al final de la vida, un hilo de saliva queda detenido al borde de los labios.

LA ARAÑA, LA SALIVA, LA TELA: EXCURSUS

Me resultó extremadamente interesante y divertida la lectura que podía hacerse de cierto texto encontrado en la red referente a la construcción de las telas de araña si se le utilizaba como metáfora de la elaboración de los diversos sistemas de comprensión de la realidad. Invito al lector a seguir el juego y completar la lectura al hilo (nunca mejor dicho) de las intervenciones que me tomo la libertad de introducir entre corchetes en el citado texto.

Las telarañas [léase: los sistemas o ideologías de todo tipo, religiosas, políticas, científicas u otras] *son fuertes, resistentes, y pueden llegar a tener bonitos dibujos, pero su cometido principal es atrapar a las presas* [léase: individuos], *ya que las arañas* [tejedores de sistemas] *sienten la vibración de la red cuando un insecto cae en ella, y atacan rápidamente.*

A sus presas, las arañas les inyectan veneno [léase: doctrinas] *con sus quelíceros mientras las sujetan con sus patas y sus*

pedipalpos. Una vez paralizadas por el veneno, les inyectan jugos digestivos [léase prácticas, rituales, formulaciones, etcétera], que producen una digestión externa del animal dentro de sus propios tegumentos, sorbiendo a continuación la papilla resultante. Por eso se observa a las arañas permanecer inmóviles durante largo rato mientras sujetan su presa inmóvil.

Las telas de araña se construyen con la seda líquida [léase: proceso mental (ideas, imágenes, etcétera)] –producto de una síntesis de proteínas– que se encuentra dentro de las glándulas de hilado (también llamadas hileras) que se ubican en la parte posterior del abdomen [léase: naturaleza de la mente].

Esta seda se convierte en sólida al entrar en contacto con el aire [léase: la conversión de las ideas en ideologías]. Aunque este cambio inmediato de líquido a sólido es uno de los hechos más asombrosos de la naturaleza, no tiene que ver con el contacto con el aire, sino que al lanzarlo se vuelven a alinear las moléculas de forma sólida.

[Lo que sigue no requiere, a mi entender, más indicaciones de lectura. Aplique cada lector la metáfora como lo entienda:] *Las arañas son capaces de elegir diferentes espesores y tipos de seda según las condiciones donde van a hacer la tela. La seda puede ser muy fina y liviana, aunque con ella se hagan gruesos hilos muy resistentes. Mientras que algunas especies tienen sedas pegajosas, otras no tienen por qué serlo; así como también existen variedades en la textura de la seda.*

Las viejas telarañas y los intentos fallidos son comidos por las arañas, digeridos y procesados para generar seda nueva. [Es un hecho que, cuando un sistema queda inservible, no se desecha simplemente, se asimila, se reabsorbe, se utilizan sus elementos para formar otros nuevos, generalmente contrarios, a veces derivados o similares].

[Y esto ya, finalmente, para el margen de cinismo que todo sistema entraña:] *Para no quedarse enredadas en sus propias telarañas, se cree que las arañas cubren sus piernas con una sustancia aceitosa que secretan de la boca, aunque esto no está firmemente demostrado.*

La clave para formar telas de araña está en el viento [léase: circunstancias], especialmente si estas se tejen entre dos árboles. Una vez el hilo de seda comienza a salir de la araña, esta se mueve de acuerdo con el viento y lo aprovecha para darle dirección. En general, las arañas trazan un primer puente [léase: secretarios, discípulos] que sirve como punto de referencia y como forma para marcar el territorio.

A ese punto inicial se van añadiendo cada vez más hilos [léase: partidarios, militantes, fieles], que hacen que la red se vuelva más fuerte y resistente, y finalmente se crea un patrón. Las líneas que van desde el centro hacia el exterior se llaman radiales y su función es hacer de punto de apoyo de la red; mientras que las líneas orbe son las que van alrededor.

Lo curioso es que muchas arañas tienen problemas de visión [esto tampoco habrá de extrañarnos, la sabiduría escasea y está reñida generalmente con el afán de poder], y construyen estas obras de arte de seda únicamente mediante el sentido del tacto.

En general, las mismas arañas utilizan su tela como «cuerda floja», ya que cuelgan boca abajo de la misma para transportarse de un sitio a otro mientras están construyendo la red.

El texto citado se encuentra en <<http://www.ojocientifico.com/4671/como-hacen-las-aranas-su-telarana>>.

Por Mario Martín Gijón

Breve DIARIO de Novi Sad

Para Jovan, Duška y Miroslav

ANTES DEL VIAJE

Enero - noviembre 2020

Nunca había estado en los Balcanes. Era una de las regiones de Europa que me quedaba por conocer y, sin ser un trotamundos, en eso sí he sido un miembro de esa «generación Erasmus», de la que hace poco se burlaba –con cierta envidia, por otra parte– un amigo cubano. Además de nueve meses con ese programa que tanto ha hecho por el sentimiento europeísta, estuve luego, beneficiado por el auge del interés por el español, enseñando nuestra lengua en Francia, Alemania y la República Checa, desde donde viajé a países colindantes. También tuve una breve experiencia británica, no la glamorosa de algunos con su curso de Inglés pagado en Londres o Cambridge, sino a lo proletario, trabajando como *kitchen porter*, el eufemístico nombre para decir fregando platos en un bucólico hotel –Rookery Hall se llamaba– del norte de Inglaterra. Y por razones familiares conozco mejor la Galitzia polaca que la Galicia de nuestro país. Pero en la península balcánica, al igual que en la escandinava, nunca había puesto el pie.

Por eso fue una alegría recibir a mediados de enero, cuando aún la pandemia de la COVID-19 era una amenaza que acechaba en el Extremo Oriente y no se había confirmado ni un solo caso en España, la invitación del poeta Jovan Zivlak para participar en el XV Festival Internacional de Literatura de Novi Sad, que organiza la Asociación de Escritores de Voivodina, es decir, la región norteña de Serbia, encrucijada étnica y lingüística y que limita con Croacia, Hungría y Rumanía. La anterior edición del

festival había congregado a casi un millar de escritores de casi todos los países de Europa, pero también de lugares tan distantes y variopintos como México, Colombia, Marruecos, Siria, Turquía, Nigeria o Sudán.

En cuanto a compatriotas, en ediciones anteriores habían pasado por Novi Sad poetas como Jesús Aguado, Miriam Reyes, Eduardo Moga o José Ángel Cilleruelo, entre otros. La nómina de invitados, salvo en el caso de los serbios, se renueva cada año, y nadie repite estancia. Además, en cada edición se corona a un poeta serbio y a uno extranjero, con galardonados como Mircea Cărtărescu, Jean-Pierre Faye o el propio Cilleruelo. El festival estaba previsto para los días 24 a 27 de agosto, en plenas vacaciones, lo cual pintaba como un broche de oro para el verano, ideal para coger fuerzas antes de retornar a las clases.

La prometedora perspectiva empezó a enturbiarse con la rápida expansión del coronavirus por Europa. Como en Serbia, el virus tuvo al principio menor incidencia; en mayo Jovan nos escribía para asegurarnos que se mantenían en pie los planes del festival y que nuestros poemas estaban siendo traducidos al serbio.

La idea de ir a Serbia me sedujo también porque así podría cumplir un deseo que acaricié hace una década. Los alemanes tienen un término, *Fernweh* («dolor de lo lejano»), que sería una suerte de morriña inversa: el deseo por perderse en lejanas tierras, que tan bien evocara Baudelaire en su «Perfume exótico», y que hace presa de los nórdicos cuando arrecia el invierno. Durante el año que pasé como lector de Español en Brno, la capital de Moravia, cuando iba a la estación de tren, siempre había un destino que me llenaba de esa nostalgia: Belgrado, *terminus* del tren que pasaba por Viena y Budapest, coincidiendo durante un buen trecho con el curso que siguiera Claudio Magris en *El Danubio*, el mejor libro que conozco sobre eso que llaman la *Mitteleuropa*. Esa era otra Europa que a mí, acostumbrado en mi época de estudiante al autobús, me parecía llena de romanticismo: la de los trenes Eurocity, que llevaban nombres de figuras históricas cuya memoria unía varios países; escritores o artistas (Goethe, el París-Frankfurt-Praga; Leonardo da Vinci, el Dortmund-Milán), compositores (Gustav Mahler, el Praga-Viena o Paderewski, el Berlín-Varsovia), o hasta personajes literarios, como Hamlet, el tren que unía Hamburgo con Copenhague.

Si el comunismo tuvo muchísimos defectos, crueldades e ineptitudes, al menos dejó, como Inglaterra en la India, una mag-

nífica red ferroviaria. Magnífica en el sentido de completa, con conexiones abundantes y horarios frecuentes y, lo que es más importante, con precios muy asequibles, siendo así el medio con el que viajaban estudiantes y jubilados. En España, con la apuesta desmedida por el AVE, tenemos un tren para ejecutivos y turistas adinerados. Por desgracia, ahí, como en otras cosas, Europa ha ido a peor. En Alemania, la Deutsche Bahn privatizada ha pasado a ser un ferrocarril para ricos, como en España, y los estudiantes viajan en los autobuses verdes de Flixbus. En Chequia fueron los autocares amarillos de Student Agency los que comieron terreno al raíl, y desde Brno ya no se puede ir en tren, como antes, a cualquier ciudad del antiguo bloque comunista. La socialdemocracia del tren ha dejado paso al neoliberal buscarse la vida para un BlaBlaCar o un autobús a merced de los atascos.

Con todo, lo pertinaz e irreductible de este nuevo virus hacía cada vez menos verosímil la calma que nos quería transmitir Jovan. A mediados de julio, le escribí de nuevo, y me comunicó que las fechas del festival se trasladarían a finales de septiembre. Tras un largo intervalo de silencio, ya a mediados de noviembre se nos comunicó que la fecha definitiva sería en vísperas de Navidad, del 16 al 18 de diciembre. El programa, lejos de las dimensiones del año anterior, incluía solo a una decena de poetas extranjeros, todos ellos europeos, y veinticuatro serbios. Pese a la confirmación, las semanas siguientes fueron de inquietud. Las cifras de contagios y muertes batían récords en Serbia, donde, como en una danza de la muerte medieval, los patriarcas de la Iglesia ortodoxa, tan ancianos como reacios a las precauciones sanitarias, se unían a la zarabanda macabra: Ireneo I, de 90 años, fallecía el 20 de noviembre y su multitudinario funeral fue un foco de contagio. El metropolitano de Montenegro había fallecido tres semanas antes, a los 82 años, también de coronavirus.

Con la incertidumbre en el ambiente pero los billetes de avión ya comprados, me apetecía alimentarme de libros relacionados con el país al que esperaba poder llegar. En la Biblioteca Pública de Cáceres vi que tenían la poesía completa de Vasko Popa, reunida bajo el título *El cansancio ajeno*, en traducción de Dubravka Sužnjević. La edición no es, por desgracia, bilingüe, y el título escogido no emociona, por lo que quise ojear un poco esos poemas antes de decidirme: abrí al azar el libro y me topé con uno dedicado «a los guerrilleros españoles», que consta solo de tres versos, casi un haiku evocador: «El cielo azulea. / El Guadalquivir corre. // Lo imposible dura». Ante esta meteórica

coincidencia, que parecía una interpelación al lector español y sureño –con parte de mi familia materna viviendo a orillas del Guadalquivir–, no pude sino llevarme el libro sin dudarlo, comprobando luego que ese poema abre *La bondad armada* (1952), cuyos poemas iniciales, escritos tras la experiencia de la lucha como partisano contra los ocupantes alemanes, me recordaban los de René Char en circunstancias similares. También me llevé para leer antes del viaje la novela más conocida de Ivo Andrić –único escritor serbio premiado con el Nobel–, *Un puente sobre el Drina* (1945), fresco histórico que abarca cinco siglos y que se me hizo algo pesado, aunque la imagen del puente que une las dos orillas del Drina en Višegrad, donde conviven cristianos y musulmanes, es tan hermosa como de un optimismo al que la historia no ha dado la razón. Las imágenes de ese puente otomano me evocaron un puente para mí más cercano, el de Alcántara, con quince siglos más de antigüedad que el de la novela, pero que no es, al contrario que aquel, patrimonio de la humanidad, ni ha suscitado una literatura comparable.

VIAJAR EN TIEMPOS DE PANDEMIA

Lunes, 14 de diciembre

Cuando uno vive en Extremadura ha de sumar, casi siempre, dos días más a cualquier viaje internacional. Teniendo mañana el avión temprano, y saliendo de Cáceres el último tren a las cuatro de la tarde, no queda otra que hacer noche en Madrid. La mañana de este lunes, sin embargo, ha sido agitada. Justo ayer me informó Jovan de la necesidad de hacerme un test de antígenos, pues el comité sanitario serbio se reunía y se rumoreaba que iba a hacer obligatoria esa medida, algo contradictorio, pues ahora mismo se han cambiado las tornas y España es el país con la menor incidencia de coronavirus y Serbia uno de los que la tiene más alta. Consigo, gracias a la eficiencia de mi médico de cabecera, que me hagan un test rápido y doy negativo. Tras pasar el trance, cuando llego a casa y abro el correo, leo uno de Jovan, donde me cuenta que no necesito test, pues la obligación entrará en vigor tras el festival.

Por suerte, mi amigo Pablo se ha ofrecido a darme posada en su piso madrileño, donde me obsequia con tres variedades de *pizza* preparadas por él (su periodo italiano no solo le ha dado un amplio conocimiento de la literatura de ese país, sino también de su cocina) y con un vino extremeño, del que nos bebemos dos

botellas y media. Al final dormiré unas tres horas, pues a las cuatro y media ya me espera el taxi para ir a Barajas.

Martes, 15 de diciembre

Las dos compañías aéreas de las que me sirvo para llegar a Serbia ya muestran sus diferentes idiosincrasias. Si el embarque en Madrid es rápido y el avión de Air France va lleno a la mitad, entre otras cosas porque dejan asientos de seguridad vacíos, el embarque con Air Serbia es algo caótico –comprueban mi tarjeta de embarque y mi pasaporte tres veces, y lo mismo hacen con otros españoles– y el avión va lleno. Las indicaciones están escritas en serbio, pero en alfabeto latino. Aunque el alfabeto cirílico no es para mí extraño –lo aprendí hace quince años con Viktoria, una amiga rusa que tenía en Marburgo–, es más cómodo no andar descifrando. Luego comprobaré, con sorpresa, que el cirílico va perdiendo terreno a pasos agigantados por meras razones prácticas, pues la mayoría de naciones vecinas tienen el alfabeto latino.

Cuando recojo mi maleta en el aeropuerto Nikola Tesla de Belgrado y cruzo la puerta de salida, voy con algo de suspense: no tengo ningún teléfono de contacto, pero Jovan me dijo que me estarían esperando. Tras unos segundos en los que temo haber recibido un plantón histórico, veo sonreír a un hombre de revueltos cabellos blancos pero facciones juveniles. Es Miroslav Nikolić, un poeta local que se revelará enseguida como un guía muy divertido, por su carácter bohemio y su simpatía. Lástima que su inglés sea algo limitado, pero es suficiente para que nos caigamos bien. Me pregunta si me gusta John Lennon y, ante mi respuesta afirmativa, mete un CD con *Imagine* y acelera a toda mecha su coche destartado por la autovía que cruza las llanuras de Panonia, bastante sosas y uniformes, parecidas a las de Polonia y buena parte del mundo eslavo. Pronto llegamos a Novi Sad, que está apenas a unos ochenta kilómetros de Belgrado. «Un país pequeño», comento, y Miroslav asiente contristado. Mi segundo comentario desafortunado durante el viaje, pues antes le había preguntado por cómo había vivido la guerra. Me dijo que en Novi Sad, y recordó la dureza de los bombardeos de la OTAN, que destruyó los tres puentes de la ciudad sobre el Danubio. Sentí, más que rabia, la expresión de una dolorosa humillación, la de alguien de un país que había optado por no alinearse ni con la URSS ni con los Estados Unidos, pero que de siempre se sentía parte de Europa y que se veía machacado por los aviones de

Occidente. Miroslav concluye que él es «pacifista», lo cual encaja con su entusiasmo por Lennon.

Después de recoger a Emina, la esposa de Miroslav, en la fábrica de muebles donde trabaja, vamos los tres al hotel Vojvodina, donde me alojo, y almorzamos, después de lo cual nos despedimos hasta el día siguiente, y yo me derrumbo sobre la cama para recuperar el sueño perdido. El hotel es el más antiguo de la ciudad, ya que sus orígenes, en el siglo XVIII, remiten a la monarquía de los Habsburgo, y luego fue remodelado en los siglos XIX y XX, ya bajo el estilo de la Yugoslavia comunista. Eso sí, es más que confortable y la televisión ofrece casi un millar de canales, incluyendo cinco pornográficos. La recepción está abierta las veinticuatro horas y, como a las cinco de la tarde se cierran los restaurantes por las restricciones pandémicas, me dejan preparada una cena para recoger. Por la noche, ya con algo de fuerzas recuperadas, no salgo a pasear, sino a correr, y llego a ver el Danubio, recorriéndolo en paralelo un rato. Me dejo llevar por el río (no literalmente) y por ello me pierdo al intentar volver al hotel. Como formo parte del 0,5 % de españoles adultos que no tiene internet en el móvil, solo me queda preguntar, pero perderse, tanto por las rutas de viaje como por las del pensamiento, muchas veces es fructífero, y nos hace volvernos más conscientes de nuestra fragilidad frente a la falsa seguridad que proveen los algoritmos.

Miércoles, 16 de diciembre

A la mañana siguiente, Miroslav se presenta en mi habitación a las nueve y veinte, diez minutos antes de lo avisado, para ir juntos a la biblioteca donde se celebra el festival. En otras ediciones ha tenido lugar en la plaza del Ayuntamiento o en la terraza de un hotel llamado Absolut, pero, dado que esta vez va a ser más virtual que físico, bastará con la sala multimedia de dicha biblioteca, situada junto al parque del Danubio. La verdad es que el lugar estaba a diez minutos del hotel y, a cambio de la seguridad en llegar, tengo que contemplar durante más de una hora cómo Miroslav organiza el sistema de retransmisión del festival, pues, como me enteraré después, con no poca sorpresa, está más en labores de intendente que en calidad de poeta, a pesar de tener cinco libros publicados.

A las once hace su aparición Jovan Zivlak, y por fin puedo conocer en persona al artífice de todo esto. Jovan, nacido en 1947 en Nakovo, un pueblecito en la frontera con Rumanía, fue durante los años setenta y ochenta el director de la revista

Polja (Campos), muy influyente en los últimos años de Yugoslavia. Su casa editorial tradujo al serbio la mayor parte de las obras de Foucault o Derrida, antes de que se tradujeran, por ejemplo, al alemán o al italiano, y también publicó a algunos de los mejores escritores serbios, como Danilo Kiš. Ahora dirige la revista *Zlatna Greda (Rayo Dorado)* y organiza este festival desde hace quince años, contra viento y marea. Aunque de apariencia huraña al principio, muy pronto se me hace entrañable este hombre, un par de años mayor que mi padre, que sufrió hace cuatro años la muerte de su esposa y vive solo con un gato en un apartamento abarrotado de libros, entre los cuales me fijo en una amplísima sección filosófica, cuando esa tarde nos lleva a Miroslav y a mí a hablar un rato tras el festival, sirviéndonos zumo, pues él dejó de fumar y beber alcohol, aunque a cambio no se priva de los placeres de la repostería, en la que Serbia muestra su influjo otomano, con *baklavas* y otras golosinas. Jovan me obsequia con ejemplares de dos de sus libros, traducidos respectivamente al español y al francés. En *Informe invernal*, traducido por Dragana Bajic y publicado en México, descubro una voz muy personal, irónica y nostálgica, con ese punto de fantasía eslava inconfundible, como en su poema «Dios es pequeñito» o de cólera entrañable como de niño enfadado, en «Basta ya», o uno de los mejores elogios felinos que he leído en «El gato». En la antología *Le roi des oies (El rey de las ocas)*, traducida al francés por el poeta luxemburgués Jean Portante, me conmueve el poema «Renuncia». Jovan, desencantado de la sociedad actual y algo atrabiliario en sus juicios a veces, no echa para nada de menos el régimen «totalitario» de Tito, al que define como «un mafioso», pero sí recuerda con nostalgia la atmósfera cultural de su juventud, cuando, según me cuenta, había un «movimiento por una aristocracia interior, espiritual», en cierto modo secreto, hermandad entre escritores, que hacía llevar la vida bajo la dictadura.

Ese rato en la casa de Jovan, en el cual me muestra también fotografías de su atractiva esposa y de él, con el pelo largo, en los años ochenta –diríanse modelos o actores de cine– es lo más memorable de ese primer día del festival, en el que la mayoría de los poetas extranjeros intervinieron vía Zoom. Achim Wagner, desde un Berlín confinado, quedó algo chafado cuando se le explicó que su traductor al serbio había tenido que permanecer en Belgrado, pues estaba enfermo de COVID. «But he's getting better», le aclara la intérprete, Vešna, para su tranquilidad. Ella y Miyana muestran la diferencia respecto a las generaciones ma-

vores: recién licenciadas en Filología, la primera habla perfectamente inglés y español; Miyana, además, habla francés y turco. Esta media para comunicarnos con Francis Combes, que estuvo dudando si acudir al festival hasta dos días antes, y que finalmente interviene desde su biblioteca en París. Combes, poeta histórico del Partido Comunista Francés, que en su juventud estudió ruso, chino y hasta húngaro (supongo que para entenderse con los partidos hermanos), recuerda que fue uno de los primeros poetas franceses en visitar Serbia durante la guerra, y es una pena que no se animara a venir en estas circunstancias menos peligrosas.

Jueves, 17 de diciembre

Al día siguiente se retoma el festival a las diez de la mañana con la entrega del Premio Branko, que recuerda a Branko Radičević (1824-1853), fundador del Romanticismo serbio y que, como buen romántico, murió joven, a los 29 años, por lo que este premio reconoce a autores que tienen como máximo esa edad. En esta ocasión el premiado es Djordje Ivkovic, un poeta de Belgrado cuyos poemas me encantaría escuchar si supiera serbio, pero, como no es el caso, voy algo tarde. No soy el único, pues al salir de mi habitación me topo con Bojan Vasic, a quien ya conocí ayer, un poeta serbio, algo más joven que yo pero menos que Ivkovic, y que habla un inglés excelente. Durante el desayuno y de camino a la biblioteca me cuenta su experiencia de las guerras balcánicas y, de nuevo, de los bombardeos de la OTAN. Su ciudad, Pančevo, al este de Belgrado, era un centro industrial, incluyendo la fabricación de aviones, con lo que se puede suponer cuál fue su destino. El padre de Bojan fue reclutado pero no luchó en el frente, al contrario que un vecino que, con diecinueve años, cayó en la guerra de Kosovo. Bojan pasó su infancia y primera adolescencia en la casa de los abuelos, en una aldea a las afueras de Pančevo, donde llegaron a juntarse veintisiete personas que huían de las bombas. Pero la casa era grande y Bojan recuerda esa época como feliz, en contacto con la naturaleza. Bojan también me habla de la despiadada guerra civil que se vivió en Yugoslavia durante la ocupación alemana y en la cual los ustachas croatas, bajo el caudillaje de Ante Pavelić –quien tras la Segunda Guerra Mundial se refugió en la España de Franco, donde residió hasta su muerte–, llevaron a cabo terribles masacres de la población serbia, asumiendo así los croatas el papel de verdugos que, en épocas más recientes, asumieron los serbios.

Después de la lectura de Ivkovic, estaba prevista una excursión en autobús a los monasterios de Fruška Gora, a unos treinta kilómetros de Novi Sad. La idea de visitar el entorno montañoso, con bosques y lagos, así como los cinco monasterios ortodoxos, me entusiasmaba, pero me llevo un buen chasco: entre la escasa asistencia de poetas extranjeros, las restricciones por la pandemia y el mal tiempo, la excursión ha sido cancelada. En su lugar, Jovan nos lleva a un restaurante en el extrarradio de Novi Sad, donde nos sirven una parrillada de carne escandalosamente succulenta que acompaño con una cerveza Zaječarsko, que me parece más rica que la Lav («León») que probé ayer con Miroslav. Después, al documentarme, me entero de que la primera de esas cervezas pertenece a Heineken y la segunda a Carlsberg, lo que es a la vez una pena pero también prueba de su calidad y garantía de supervivencia.

Después de la parrillada, vamos a tomar café en un lugar a las orillas del Danubio. Les digo que me esperen en la cafetería, pues quiero acercarme a contemplar las estremecedoras esculturas del memorial de la masacre de enero, cuatro figuras escuálidas que representan una pareja y sus dos hijos, y que recuerdan a las víctimas de la masacre de enero de 1942, cuando el ejército húngaro, aliado de los nazis, hizo una incursión en Novi Sad y alrededores y detuvo a más de mil personas, en su mayoría judíos, a las que hicieron caminar descalzas sobre el Danubio helado hasta que la capa de hielo se quebró y perecieron por ahogamiento e hipotermia. Otras tres mil personas fueron asesinadas de distintos modos. Cuando vuelvo a la cafetería, Jovan me cuenta que él era amigo del escultor, Jovan Soldatović, «muy influido por Giacometti», me dice –lo cual es evidente– y que luchó como partisano en la guerra.

Por la tarde habrá una nueva sesión mixta de lecturas presenciales y *online* en la que participan un poeta de Hungría (Pal Sandor Attila, su apellido es común en ese pueblo que se enorgullece de la genealogía del rey de los hunos, que los demás tenemos por sinónimo de barbarie), un búlgaro (Nikolaj Milchev), un británico (Nick Drake, que se conecta desde Londres) y Tanja Stupar y Nikola Vukolic, dos poetas de República Srpska, es decir, la región autónoma dentro de Bosnia Hercegovina de mayoría serbia. Al término de la lectura, caminamos con parsimonia hacia el hotel. Nos fastidia que sea imposible tomar un café, pues las cafeterías y restaurantes, sujetos a las normas anti COVID, cierran a las cinco de la tarde.

Viernes, 18 de diciembre

En el último día del festival, acudo a la sesión matutina aunque sus tres horas están dedicadas a un simposio sobre el previsible tema de «Literatura y enfermedad», en serbio y sin traducción. Regreso al hotel, donde almuerzo y me echo una breve siesta para acudir a la sesión de tarde, donde se producirá la entrega del premio. De algún modo, yo había entendido que había primero una lectura poética y después el fallo, y cuando salgo de mi habitación, la chica de la recepción, una alta y esbelta morena de Subotica –la ciudad del novelista Danilo Kiš– me avisa de que han llamado del festival preguntando por mí y que debo darme prisa. Así hago, y cuando llego me reciben caras algo largas, pues la violinista no podía empezar su concierto antes de que nos sentáramos todos los poetas. Con todo, y tras la lectura de tres poetas serbios (Milica Drndarevic, Benedek Mikós y Dragan Jovanovic Danilov), una búlgara (Levena Filcheva) y una polaca (Krystyna Lenkowska), se anuncia que el galardonado extranjero de ese año es un servidor, algo que ya iba intuyendo pero de lo que no estaba seguro. Recojo el diploma, en serbio e inglés, bellamente encuadernado en piel y agradezco la distinción, que es la primera que recibo como poeta, en un breve discurso improvisado que va traduciendo Duška Radivojevic, la encargada de entrevistarme el primer día y, lo que es mucho más difícil y le agradezco más encarecidamente, de traducir algunos de mis poemas.

Como la tarde anterior, caminamos después con parsimonia hacia el hotel. Mientras Jovan se queda algo rezagado con los otros poetas, yo camino a paso más rápido con Duška, con un amplio conocimiento de las literaturas hispánicas y que dejó la enseñanza del español, que se le hacía monótona y repetitiva, para dedicarse solo a la traducción, aunque ello la obligue a traducir las novelas policiacas de Eva García Sáenz de Urturi, que está teniendo bastante éxito en los países de Europa del Este. Por suerte, también ha tenido la ocasión de traducir a Juan Rulfo o José Ortega y Gasset. Duška, que estudió Español en la Universidad de Belgrado, me da una imagen de Novi Sad totalmente desmitificada. Lo de que sea la «Atenas serbia» es una milonga, pues Belgrado, culturalmente, está a años luz de su ciudad natal, que considera bastante provinciana por mucho que vaya a ser capital cultural europea en 2021.

Sobre las siete de la tarde cada mochuelo regresa a su olivo, y yo me quedo solo, en la habitación del hotel, con una cena fría, y mi diploma de premiado. Mi manera de celebrarlo será ir a correr

una última vez a orillas del Danubio, cruzando el río por el llamado «puente Arcoiris» por la iluminación que hoy, con tristeza pandémica, está apagada, lo que, por otra parte, dota de mayor misterio a la fortaleza de Petrovaradin, que oficialmente ya no es Novi Sad. Al cruzar el Danubio, simbólicamente, estoy al otro lado, pues para los austriacos y húngaros, a esta orilla ya terminaba Europa y comenzaba el magma eslavo amalgamado con lo turco. Cuando vuelva a España, despertado el apetito por la literatura serbia, me zambulliré en la obra de Danilo Kiš, hijo de un judío húngaro y una montenegrina, que vivió en Novi Sad y que muy pronto se inmunizó contra los virus nacionalistas.

Escribiendo en Serbia en 1986, Magris veía al «mosaico yugoslavo» como, paradójicamente, el más fiel sucesor del Imperio austrohúngaro y afirmaba que «su solidez es necesaria para el equilibrio europeo y su eventual disgregación sería ruinoso para este, como la de la doble monarquía lo fue para el mundo de ayer». Mi solidaridad con las víctimas de Sarajevo o Srebrenica, asesinadas por la vesania nacionalista serbia, no obsta para mi convicción de que cuando la OTAN bombardeó los puentes de Novi Sad estaba sepultando la posibilidad de una Europa más equilibrada, aunque fuera en un equilibrio precario. Una Yugoslavia unida y próspera, integrada en la Unión Europea, hubiera sido un contrapeso en el sudeste y una garantía de una mayor armonía con el norte, así como un ejemplo de convivencia que disuadiera a los nacionalismos de otros lugares. No sé si estamos a tiempo de crear una Europa que integre a serbios o bosnios, que no gire solo en torno al eje Bruselas-Berlín, y en la cual no haya pueblos que sean sus metecos o réprobos.

POEMAS

1

Aúllo frente al mar
no sé si de dolor
o para que alguien me oiga.
Navegan en el horizonte
los cruceros de las celebraciones.
Escucho el canto de las sirenas.
No el canto, pues nada se oye,
sino las bocas que se mueven
dulcemente.
Me llaman
pero ignoran mi nombre
o mis aullidos me impiden oírlas.
Se acercan a la orilla.
En sus pezones tienen cascabeles.
Sus ojos de coral me miran
como si hablasen
pero sé que son las sirenas de Ulises
y no es por ellas que aúllo,
sino por alguien no menos hermosa
y más real
que existió y no ha dejado de existir.

2

Como una araña
perdida en la inmensa tela,
atrapada en la soledad estéril.

Como un dios blasfemado
con los testículos al aire
en el concilio de las mujeres
lascivas. Y finalmente
como yo, abandonado
por mí mismo,
gimiendo auxilio
a quien no puede escucharme
porque ha dejado de existir.
Me maldigo hincado en el suelo
vertiendo lágrimas de sangre,
me abrazo tiritando
expulsado del paraíso.
Y en la tela
una araña muerta,
abandonada para siempre.

3

En lo más hondo del pozo del deseo
están dormidos los alacranes ciegos,
las serpientes, los que cayeron
en la tentación de lo lejano.
A mi lado, en el brocal,
a ella, desnuda,
le destilan veneno
las nalgas, las axilas, las tetas,
la lengua de la boca,
lo que más deseamos.
Yo estuve el día de la manzana,
el venturoso día de la caída
a una tierra inhóspita
que era al mismo tiempo
el pozo del deseo
donde corderos y serpientes
lamían el vientre
a la primera mujer.
Y ahora, en lo más hondo,
oigo gemidos
no sé si de placer o de dolor,
gemidos de parto o de defunción.
¿Hablas mi lengua?,

le pregunto a la mujer del brocal.
Ignoro si es mi madre
o es aquella muchacha
que esperaba ver crecer
para poder desearla.
Asiente y sonrío
y dice palabras que no entiendo:
las palabras del pozo.

4

Este cuerpo que duerme desnudo
a mi lado
no me pertenece.
¿Y su corazón? ¿Y su alma?
¿Hay dolor en la nada?
Entra un rayo de sol por la ventana.
La cierro.
Niego la luz
y en la luz está ella dormida,
desnuda,
ajena a mí.
¿Y su corazón? ¿Su alma?
Los pájaros del alba
anuncian un nuevo día.
Si abro los ojos, ¿qué veo?
Ni alma
ni corazón.
Si supiese quién soy
no estaría escribiendo este poema.
Cuerpos desnudos, corazones y almas
que escribo para existir.

5

Veo los vencejos
que emigran silenciosamente,
que nos abandonan
como todo lo que pertenece al tiempo.
¿Olvidamos su ausencia?
¿Es posible el olvido?
¿Desaparece todo para siempre?
Hasta que llegan

los días de la luz
que apenas si conocen la noche
pero sí los atardeceres melancólicos,
allá donde regresa la memoria
de todo lo perdido,
y se puebla el cielo
de un vuelo
incesante
que se convierte en eternidad.
Pero no para mí.
Mi cielo está vacío
y mis ojos tan solo ven
las lágrimas que creía olvidadas.
Y no puedo contener esta emoción
impropia, no de un poeta,
pero sí de un poema.

6

A Vicente y Bárbara, hacedores de alfabetos

Perdido en el laberinto
de todos los alfabetos
del universo, entre
signos zodiacales, jeroglíficos,
mensajes taquigráficos
de Bárbara Jacobs,
devota lectora de Anacreonte,
Píndaro y Safo
en un griego que ignora,
y más allá de las estrellas
busco la única palabra,
la más necesaria,
la que vive
en los bosques del corazón.
He recorrido bibliotecas,
museos, sórdidos lupanares
con hermosísimos nombres,
calles sin horizonte.
Hasta que de pronto
se me ha revelado
una letra que contiene
y resume

todas las letras
de todos los alfabetos.
Allí,
en el taller de Vicente Rojo,
he descubierto el significado
de lo que quería expresar:
amor, amistad,
lo más necesario
y lo único cierto,
lejos de las ciénagas
del dolor.

Un ARTE de leer

¿Qué leemos cuando leemos un libro? Anecdóticamente, un texto, uno solo y el mismo para el universo, una sucesión de palabras y de páginas. Pero, una vez leído y dando por supuesto que no nos hemos saltado un solo párrafo por sospecharlo superfluo, ¿qué cuentas echamos cuando ya aquel texto es un libro? Volviendo sobre el material inmediato, las letras sobre el papel, es muy posible que comprobemos subrayados, borrones, anotaciones marginales, elogios y denuestos para un autor maniatado y mudo, incapaz de replicarnos. Es decir, el libro no coincide con el texto.

En esta disidencia se inscribe la lectura como acto, no solo como mecanismo y eventualidad, sino como producción. El texto es una inercia lingüística y retórica que se pone en movimiento con la lectura. Paul Valéry, acaso exagerando por mor didáctico, ve en la lectura una escena de resurrección. El libro está muerto en el estante de la biblioteca y resucita cuando el lector lo abre y lo encara, lo mira cara a cara. Aún más, hay escritores que se han inhumado durante años o siglos y han vuelto a la vida con toda insolencia, aunque sin seguro de inmortalidad.

Esta pareja conformada por la yacente escritura y la vivaz lectura tiene historia. En las academias renacentistas, una suerte de clubes de lectores, se identificaba efectivamente la una con la otra. Tener letras o tener literatura era poseer el hábito de la lectura. Desde luego, el contexto de aquellos señores –señoras, pocas y ninguna– difiere enormemente del nuestro. Para poder leer había que haber aprendido a leer, privilegio de escasas minorías. Los libros eran objetos de lujo que, con frecuencia, ni siquiera registraban propiedad individual. Era necesario leerlos en los monasterios, las curias, las cortes. En fin, nada que ver con este mundo en que

podemos frecuentar a los clásicos en las bibliotecas de barrio, el quiosco de la esquina o la colección que le regalaron a un primo en su reciente cumpleaños. Hay muchísimos libros en el mundo, acaso demasiados. En la lejanía del pasado quedan aquellos manuscritos que podían llegar a los eruditos de Europa en minuciosas copias, guardadas como piezas de orfebre en Roma o Alejandría.

Esta proliferación multiplica de modo exponencial los actos de lectura en el planeta, unido por la intangible textura del internet. Imagine el lector cuántos colegas –es decir, lectores– están haciendo en este preciso instante algo similar en el mundo. Entre ellos, ¿cuántos están leyendo el mismo libro? La comunidad es hormiguante y, sin embargo, cada acto de lectura es individual y absoluto. No podrá repetirse porque tampoco es la repetición de actos anteriores. Es absoluto como cada instante de eso que llamamos tiempo, algo radicalmente concreto. Nadie puede volver a vivirlo. En este punto cardinal se inscribe lo esbozado: podemos releer el mismo texto, no podemos releer el mismo libro. Cualquiera de nosotros lo ha comprobado retornando a títulos admitidos como relecturas. Nos resulta fluido algo que recordábamos dificultoso. Este detalle me parece que jamás lo percibí. Ahora me aburre lo que entonces me entusiasmó. La traducción es peor que el original o el original es peor que la traducción. ¿Cuál de los dos es la *verdadera y real obra* que tenemos ante nosotros? Roland Barthes propone una clasificación. Una obra es capaz de soportar innumerables lecturas, lo cual no garantiza que sean infinitas. En cualquier caso, si se llega a la conclusión de que ya no admite intentos novedosos, cuando ahora se ha cerrado el inventario de sus lecturas posibles, ha dejado de ser literaria para volverse arqueológica. Más enfático, Umberto Eco sostiene que hemos de leer prescindiendo del pasado, como si se tratara de un inédito. Es su famosa fórmula sobre la constante apertura de la obra. ¿Qué han dicho las Erinias de la tragedia griega? Todavía no han abierto la boca. La exageración es eficaz sin dejar de ser exagerada. En todo caso, es un consejo didáctico que convoca a la libertad del lector. Siempre queda bien tomar el partido de la libertad.

Apertura es inestabilidad y vivencia, como la vida misma, que está hecha de momentos únicos. Borges recuerda en una graciosa página, y cito de memoria: «Ayer a tal hora y en la ciudad de Buenos Aires, la lectura de *María* de Jorge Isaacs me resultó muy placentera». Es un caso raro en el inventario del escritor, poco afecto a las novelas, a los novelistas románticos y a los novelistas románticos colombianos. Está sencillamente señalando que no ga-

rantiza ninguna relectura comparable. Recojo a más compatriotas. Victoria Ocampo rememora su primera lectura de *Guerra y paz* en una estancia bonaerense mientras un molino de agua sonaba marcando el compás al viento. Cortázar describe las siestas de verano en su casa del barrio porteño de Devoto recorriendo *La montaña mágica*. Por no ser menos, me vuelvo a ver en otro verano y en el parque Avellaneda de la misma ciudad, siempre con esta novela.

He citado unas traducciones del ruso y el alemán. Lo subrayo porque colabora con el hecho plural de la lectura. En efecto, cuando leemos una traducción, ¿leemos la obra que luego citaremos o una de sus versiones? En otro lugar, el mismo Borges examina varias traducciones de las *Mil y una noches* para concluir que, no habiendo abordado nunca el original, la conclusión es que tal obra, como tal obra, no llegó nunca a conocerla. *La divina comedia* dantesca ha sido vertida durante siglos. El general Mitre la propone romántica, como si el florentino hubiera sido un profeta del *Risorgimento*. Ángel Crespo, en cambio, opta por el endecasílabo garcilasiano, ya que es una medida italiana importada por Castilla. ¿Cuál es la «auténtica» traducción? ¿Dónde ha ido a parar el Alighieri? Un historicista diría que las dos porque toda traducción responde a una época, está fechada. Un comparatista aprobaría la de Crespo, por más cercana a las fechas de Dante. Un dialéctico diría que ambas porque el texto de Dante contiene suficientes huecos y ambigüedades como para que proliferen en manos de terceros: la *Commedia* se sigue escribiendo, no ha terminado de ser escrita. Octavio Paz matizaría y quizá se inclinaría por decir que ninguna porque no hay, en rigor, traducciones de poesía sino perífrasis. Todas las llamadas traducciones de Dante circundan un vacío del cual el original dantiano está ausente.

En cualquier caso, la obra del denominado traductor es eso, una obra, algo obrado por él y firmado por el «autor». Esto me permite abundar en el tema que estoy compartiendo contigo, lector o lectora. La lectura es un arte comparable al de la escritura porque impone emitir signos por parte del lector, tan auténticos como los emitidos por el autor. Cargando las tintas, el lector como coautor de un texto intangible que atesorará su memoria. En efecto, ¿quién puede retener todas las palabras de un libro? Fuera de los aficionados a los poemas, que se juntan para compartir piezas de memoria o algún campeón mundial de tal deporte, como Dámaso Alonso, que podía recitar sin leer las *Soledades* de Góngora, ¿alguien más?

Por cierto, existen las llamadas lecturas autorizadas, emitidas por lectores a los que se atribuye una especial preparación y,

por lo mismo, cierta pericia en el arte de leer. Esta calidad tiene efectos fecundos, porque propone varios textos en paralelo en vez de uno solo. También produce efectos perversos. Uno de ellos es asustar a los lectores que no se atreven a decir que *Ulysses* es un ladrillo y *Finnegans Wake* un intransitable disparate. Asimismo se puede elogiar al valiente que osó perpetrarlos, como se elogia a los valerosos voluntarios a quienes se inyectan vacunas experimentales. Alguien debe hacerlo, la humanidad lo agradecerá.

Hay, por fin, escritores suficientemente astutos como para conocer estos vericuetos de la textualidad y especular estéticamente con ellos: lo que todos deberían hacer pero lo que pocos pueden cumplir cabalmente. Elijo a uno, a Cervantes. Stendhal y Flaubert decidieron ser escritores leyendo de niños el *Quijote*. Thomas Mann juzgó que la muerte del personaje era la mejor de la historia literaria y, si él no conseguía, al menos, igualarla en la muerte de Jacob de *José y sus hermanos*, haría mejor en no escribir nada. Bien, pero es de sospechar que los dos franceses conocieron unas adaptaciones del *Quijote* para chicos y el alemán, la versión romántica de Tieck. Es pensable que el ingenio cervantino haya podido con ambos acomodados. Prefiero añadir algo más: la actitud contraria a las instituciones literarias del propio Cervantes. Veamos. ¿Quién es el autor del *Quijote*? No el redactor del texto, que es Miguel de Cervantes Saavedra. El autor se dice que es un escritor árabe, la traducción de cuyo original fue hallada en un armario toledano. O un cronista manchego. ¿Qué estatuto tiene un personaje ficticio frente a un lector real? En la segunda parte, el personaje de Alonso Quijano ha leído la primera parte, al igual que un apócrifo. Es decir, que tiene el mismo estatuto que el lector de carne y hueso que también ha leído la primera parte. O lo opuesto, que es lo mismo: el lector es un personaje de la ficción textual, como don Quijote, del cual conocemos tan poco que apenas rozamos su historia familiar y dudamos acerca de su verdadero apellido, o sea, de su vínculo filial.

Cada vez que vuelvo sobre este detalle de la agudeza cervantina, me sonrío y pienso en la seriedad que contiene tal sonrisa. Finalmente, de todos nosotros ha de quedar memoria o anonimía en un relato al que llamamos historia. Subrayo: Historia. Cervantes nos lo señala. Sus días fueron incanjeablemente suyos; sus horas, sus minutos. Hoy somos sus palabras, que se mezclan con las nuestras tal si estuviéramos conversando con él. Nos vuelve a decir que seremos parte de un mismo cuento gracias a nuestro arte, que contribuye a su existencia. Un arte de leer.

Por Sara Mesa

Contra la DOMESTICACIÓN

Lo que pasó, al parecer, fue que la señora había confundido a Padre con otra persona, se sentó a su vera en el autobús, le preguntó amablemente por su trabajo y él, enfrascado en articular la respuesta, tardó en darse cuenta del error. Según Madre, ni siquiera se dio cuenta por sí mismo, tuvo ella que decírselo, cuando la vio allí en casa, puesta en el sofá muy tiesa, como una tía que sin esperarla viene de visita, mirándolo todo con severidad y asombro.

–A esta señora no la conocemos de nada –le dijo en un aparte.

Fuera porque Padre no quería reconocer la metedura de pata o porque verdaderamente estuviera entre sus planes traerla a casa, el comentario le pareció de lo más inadecuado.

–¿Y eso qué más da? Está aquí y punto.

La señora llevaba un abrigo pesado y largo, de paño negro, y un carrito de la compra por el que asomaban las barbas de unos puerros y dos barras de pan. Sonreía de un modo muy raro, como diciéndose a mí no me la dan con queso, y de la garganta le brotaba un ruidito de satisfacción. Tenía mirada de loca y hasta nosotros, que éramos pequeños, nos dimos cuenta de que estaba loca.

–Señora, ¿no se quiere quitar el abrigo? –le preguntó Padre cortésmente.

–Misi misi –dijo ella, y se lo dejó puesto.

–¿Un café querría?

–Misi misi.

–¿Un bollo?

–Sí.

A nosotros nos ordenó que fuésemos hospitalarios con ella porque era una mujer muy importante, muy culta. Por lo que

habían conversado, dedujo que en el pasado había estado vinculada al mundo del derecho. Quizá había sido abogada, jueza o fiscal. O quizá había trabajado en el despacho de un abogado, de un juez o de un fiscal. O quizá era la mujer de un abogado, de un juez o de un fiscal. Etcétera. Mirándolo de soslayo, Madre nos contagió el descrédito. Padre tendía a creer que el silencio de los demás cuando él hablaba significaba comprensión absoluta. No solo comprensión, sino conformidad e incluso admiración. A lo mejor, en el autobús, le había contado a aquella señora el último caso en el que estaba trabajando y solo con los «ajam» de ella, o los «misi misi», construyó él su teoría.

Estuvimos un rato mariposeando en torno a la señora, sin saber qué debíamos hacer ni en qué consistía ser hospitalarios. Pensábamos que lo de la hospitalidad tenía algo que ver con hospital, como cuando hay que cuidar a alguien porque está enfermo con atenciones del tipo de las que no dan los médicos, como poner compresas frías en la frente o llevar tazas de caldo de gallina, ese espanto. Pero aquella señora no parecía enferma, solo desorientada y quizá desconfiada. Arrebujada en su abrigo, no nos quitaba ojo de encima. Aquí se acercó para enseñarle uno de sus dibujos más recientes: una grúa levantaba un coche averiado mientras dos hombres miraban la operación; uno, el dueño del coche, lloraba, y el otro, con gorra de operario, no. Una luna y un sol, cogidos de la mano, contemplaban la escena desde arriba, pero los dos riendo –«JA, JA, JA», había escrito al lado–. Tanto la grúa como el sol y la luna eran de un amarillo brillante con un borde naranja muy bonito. La señora, tras observar el dibujo con suma atención, hizo una bola con el papel y lo arrojó a lo lejos.

–Bah.

Aquí apretó los labios, recogió la bola sin protestar, trató de aplanar el dibujo. Padre, que no había visto nada o que lo vio pero se hizo el tonto, tampoco abrió la boca. Madre se marchó a la cocina a hacer sus faenas. Como siempre que se enfadaba, empezó a formar mucho escándalo con las ollas y las sartenes, y resoplaba ostentosamente.

De pronto, entre ruidito y ruidito gutural de la señora, oímos también una especie de llanto, un «maaa» inesperado y dulce. La señora se desabotonó el abrigo y sacó de un bolsillo interior un gatito diminuto y despeluchado. Nos abalanzamos sobre ella para verlo, todos a la vez, así que lo guardó de nuevo mirándonos con ferocidad.

–Misi, misi.

Le pedimos por favor que nos lo enseñara. Lo volvió a sacar con cautela, poquito a poquito. El gato era grisáceo, con ojos azules y el rabo rayado. Tenía las uñas desproporcionadamente largas, como agujas. La señora nos dijo que se llamaba Felipe y esa fue la primera frase completa que pronunció. Madre se acercó a mirar secándose las manos en un paño, con el ceño fruncido porque odiaba los gatos. Luego oímos que le daba las quejas a Padre.

–Esta mujer tiene que irse, lo mismo la están buscando, y encima con el gato, qué vamos a hacer con ella.

Pero como Padre tenía cosas que resolver en el despacho, rogó silencio y se limitó a decir:

–Ya veremos.

Además había empezado a llover otra vez, un aguacero pesado, violento, que oscureció el cielo acercando la noche de golpe. ¿Cómo podía salir nadie con ese tiempo? La señora, algo más confiada, soltó a Felipe en el suelo para que también él explorase el territorio. El animalillo daba unos saltos inauditos para su tamaño, graciosísimo, pero solo se dejaba coger por ella, que lo llamaba con un susurro, unas veces alargando la *s* y otras pronunciando una especie de *ch*.

–Missi, missi.

O:

–Mishi, mishi.

Felipe hizo caca en una maceta y removió toda la tierra con furia, mirándonos ofendido por haber visto lo que no debíamos ver. Rosa limpió aquello a toda velocidad para que Madre no se diera cuenta.

A la hora de cenar, la señora seguía allí como una más, con el abrigo puesto y su carrito de la compra al lado. La lluvia, que caía a mares, era como una provocación. Padre arrimó una silla extra a la mesa, desafiante, diciendo que en su casa no se le negaba el pan a nadie. Estábamos allí todos apretados y del abrigo de la señora emanaba un olorcito a pipí que queríamos pensar que era por Felipe. La señora, con su cara arrugadísima y el cuello de tortuga, miró la tortilla de patatas con deseo. También miró a Damián de arriba abajo, porque era quien le había tocado enfrente, y le preguntó qué tal le iba en el trabajo.

–Yo... tengo solo trece años, todavía estoy estudiando.

Pero la señora ya se había despreocupado de él y devoraba su pedazo de tortilla. Madre, al verla, tuvo un ramalazo de compasión.

–Pobre, tiene hambre.

A Felipe le habían puesto un platito de leche en una esquina y ahí estaba lamiendo, tan hambriento como su dueña. Nosotros nos preguntábamos si quizá podríamos quedárnoslo, aunque fuese a costa de que la señora se quedase también. Por supuesto, no nos atrevimos a sugerirlo. Ya conocíamos la teoría de Padre sobre las mascotas, que justo entonces empezó a explicar con mucho preámbulo.

–Rescatar a un gato de la muerte es una acción muy digna, pero conservarlo como mascota es una canallada. La misma palabra mascota es muy reveladora. Establece una relación de desigualdad, de posesión, inaceptable.

La señora asintió:

–Inaceptable.

–Fíjese: los animales no tienen mascotas. Un perro no tiene a un gato ni un chimpancé tiene a un loro. En la naturaleza no existe esa costumbre tan sumamente absurda. Es algo que nos hemos inventado los humanos, justificándolo con la excusa de la compañía. Animales de compañía, se les llama, qué disparate, cuando por contraste rechazamos la compañía de nuestros semejantes. Por no hablar de las enfermedades que transmiten.

–Contra la domesticación –dijo la señora.

Esta última intervención nos dejó de piedra. La señora entendía más de lo que aparentaba. ¡Era una filósofa! Padre se animó, asintió con vigor –«¡Contra la domesticación!», repitió– y dijo que la existencia de mascotas no era más que una aberración de la cultura occidental, una infantilización, una marca de clase y una señal de decadencia, una estúpida y perniciosa moda de la que, afortunadamente, muchísimas culturas asiáticas y africanas ni siquiera tenían noticia. Tras un largo silencio, preguntó:

–¿Qué hará con el gatito?

–Felipe.

–Con... Felipe.

–Duerme en el bolsillo –luego miró alrededor, limpiándose con la servilleta–. Y yo, ¿dónde duermo?

Que era una mujer culta y que tenía relaciones con el mundo del derecho hasta Madre tuvo que admitirlo más tarde. Antes de acostarse estuvo hablando del Código Civil y del derecho consuetudinario, disquisiciones que, por supuesto, nosotros no entendimos, no sabemos si porque eran inentendibles o porque no teníamos edad para entenderlas. Madre la interrumpía a cada momento para preguntarle cuestiones prácticas como si quería que

le guardase el carrito de la compra en la cocina, si llevaba dentro algún alimento que pudiera estropearse, si quería que le prestase un camisón, una toalla o un cepillo de dientes, y cosas por el estilo, así que la conversación avanzaba dislocada, lo que nos hizo mucha gracia aunque tuvimos que contener las risas por aquello de la hospitalidad. A esas alturas, Padre ya se había desentendido porque, después de todo, la señora era una mujer, y él con las cosas de mujeres era muy respetuoso. Madre le había preparado la cama de Rosa («Sábanas limpias –dijo para sí misma–, más lavadoras») y Rosa iba a dormir en el sofá. Como nunca nos movíamos de casa, ni siquiera en verano, este tipo de cambios, por mínimos que fueran, nos hacían cierta ilusión. Pero la verdadera, desesperanzada ilusión la teníamos puesta en Felipe. ¡Si por lo menos nos dejara jugar un poco con él! Felipe se había quedado dormido dentro del abrigo y ella no pensaba quitárselo.

–Pero ¿así se va a acostar? –dijo Madre.

Y ella respondió algo sobre la perspectiva antropocéntrica del derecho tradicional. Luego se quejó de la corrupción de las clases políticas, se metió en la cama, canturreó misi misi y se quedó frita.

Con la oreja pegada en la pared, Aquí escuchó la conversación que hubo más tarde entre Padre y Madre, que más o menos fue como sigue: Madre dijo que había que avisar a la policía, que esa mujer tenía una familia que estaría preocupada y que hasta podían acusarlos a ellos de secuestro; Padre dijo que la señora era mayor de edad, por lo que sabía cuidarse ella solita, que podían considerarla simplemente una visita y que el libre albedrío es incompatible con la acción policial. Madre, más por extenuación que por convencimiento, dejó de discutir. Acordaron dejarla descansar y mañana se vería.

¿Y qué se vio?

Es curioso. Ninguno de nosotros consigue recordarlo. Damián, de hecho, ni siquiera recuerda con nitidez a la señora, apenas una imagen deslucida de una mujer con un gatito dentro de un abrigo que vino una tarde y que al rato se fue.

–No, no se fue –le decimos–. Se quedó a dormir.

Nada, no lo recuerda, ni siquiera la cena, y eso que es el mayor de todos los hermanos. Aquí, el pequeño, en cambio, es quien más detalles conserva de la historia. Lo del carro de la compra, por ejemplo, y la comida asomando –hemos dicho «barbas de puerro» y «barras de pan» según su información–, o lo de aquel dibujo que le enseñó y que ella arrugó desdeñosamente en una

bola. Sin embargo, según él, la señora durmió en el sofá y se fue a la mañana siguiente en un taxi que Padre pidió. ¿Adónde? Debió de dar alguna dirección o debieron de sacársela mediante algún sofisticado interrogatorio. La señora loca no estaba y, por su manera de hablar, se notaba que no venía de cualquier sitio.

–¿A qué te referes con cualquier sitio? –pregunta Rosa, pero no hacemos caso, dado que son sus típicas preguntas-ataque de mujer suspicaz que se las sabe todas y para la que nunca hay respuesta satisfactoria.

De cualquier sitio o no, es lo mismo, insiste Aquí, la señora no era una mendiga, así que dio una dirección y allá que enviaron al taxista, que se la llevó a ella, al gato y al carro de la compra. Aquí también asegura que se marchó temprano, cuando aún estábamos acostados, y que por eso nos cuesta recordar el desenlace.

–Ah, y el gato no se llamaba Felipe, sino Félix, como suelen llamarse los gatos.

Rosa no da validez a los recuerdos de Aquí en tanto que falla en lo principal: la señora durmió en su cama y a ella la enviaron al sofá, se acuerda a la perfección porque ese tipo de cambios eran inusuales, apenas recibíamos visitas en casa, solo el tío Óscar, y muy de vez en cuando. Y el gato se llamaba Felipe, por supuesto. La señora se marchó por la mañana, sí, pero porque vinieron a buscarla dos enfermeros de una residencia de ancianos, que se la llevaron a la fuerza en una furgoneta y no en un taxi. Del carrito de la compra no se acuerda, pero del olor a pipi del abrigo sí, dios mío, qué mal olía, dice, se quedó el cuarto impregnado de ese olor durante un tiempo.

Martina, que todavía no vivía con nosotros, trata de interpretar los hechos desde fuera, pero de tanto interpretarlos se enreda, añade cosas, tergiversa a través de sus dudas, cuestionándolo todo. Cansa que siempre haga eso, pero no lo puede evitar, ella es así, piensa como una cirujana, con la frialdad de una cirujana, y en este caso concreto se pregunta, y nos pregunta, por qué Padre haría eso tan raro de traer a casa a una mujer que evidentemente no estaba en sus cabales, y no le basta con la explicación tajante de Rosa:

–Para darse pisto.

Ni con la de Damián:

–Porque llovía mucho y estaba sola.

Ni con la de Aquí:

–Se equivocó y punto.

Educarse en ZIGZAG

Pocas cosas hay más tristes que una vocación malograda, un talento que no llega a cuajar y dar fruto, y mucho menos a ser reconocido. Existe una responsabilidad social cuyo instrumento es la educación pública, y no solo por razones de altruismo, sino de interés colectivo, ya que, cuantas más capacidades en ámbitos diversos se frustran o ni siquiera llegan a manifestarse, más se empobrece una sociedad. La pobreza y el atraso se alimentan a sí mismos al frustrar en la misma cuna las capacidades de personas que servirían para mejorar las cosas. La injusticia social y la marginación y la exclusión son un atentado contra la dignidad de las personas que las sufren y un despilfarro de capacidades y talentos que nunca podrían contribuir al bienestar común, al progreso, en el sentido amplio y generoso de la palabra. La primera condición, pues, para que se desarrolle una vocación creativa, una de esas que se especializan sobre todo en el establecimiento de conexiones inesperadas, y en el enunciado de leyes hasta entonces ocultas, es la misma que resulta imprescindible para que se alcance un grado razonable de justicia social. Sin un buen sistema de enseñanza pública muchos niños no llegarán a saber nunca qué les gusta de verdad ni para qué sirven. Sin una buena alimentación, una vivienda decente, un ambiente familiar favorable, unas condiciones sanitarias propicias es muy difícil que un niño pueda aprovechar plenamente la escuela.

Es sin duda muy importante cultivar la propia vocación, entre otras cosas porque el genio espontáneo no existe. Pero para llegar a saber si uno tiene una vocación o una disposición para algo es preciso que antes se le ofrezca al niño en la escuela, y a ser posible en la familia, un entorno tranquilo y saludable. Es

en la escuela donde empieza el aprendizaje en línea recta y a ser posible también en zigzag. En la escuela, en la familia, en la comunidad de iguales que establecen los niños en cuanto se les ofrece la oportunidad de estar juntos entre ellos. Observar de cerca a un niño pequeño es asombrarse ante la extraordinaria capacidad de aprender con que ha dotado la naturaleza a esta variedad de simios que somos los seres humanos. Un sistema mental y fonético de la complejidad inmensa de un idioma el niño lo hace suyo antes de la edad de tres años, particularmente si es una niña. La primera conexión del aprendizaje es la de los sonidos articulados y las cosas. Para un partidario apasionado de la instrucción pública, como es mi caso, el espectáculo del aprendizaje infantil es uno de los motivos más sólidos de optimismo que le ofrece la vida. No estamos determinados de nacimiento y por eso podemos aprender: nos vamos haciendo en la encrucijada entre nuestras disposiciones y limitaciones genéticas y los ambientes que encontramos al venir al mundo. Ideologías y religiones nos quieren imponer aprendizajes en línea recta, prolongaciones inflexibles de las supuestas identidades individuales y colectivas en las que hemos nacido y a las que estamos destinados. La práctica del zigzag no es solo un antídoto contra esas rigideces: es también el impulso natural que nos guía, llevándonos a explorar y a probar, haciéndonos descubrir impulsos que son exclusivamente nuestros, identidades fluidas que van cambiando a lo largo de los años, aunque sigan un cauce que nos vino de nacimiento. Cada ser humano es un compuesto genético único, y una persona tan distinta de cualquier otra como lo son los rasgos de su cara, aunque en ellos se reconozcan huellas familiares. El misterio de la singularidad de cada ser humano es la fuente inagotable de la que se alimenta la literatura: también es el fundamento del pluralismo democrático. Cada persona es un mundo, decían antes las personas mayores, en una expresión de gran belleza involuntaria. Las capacidades específicas que se asocian a esa singularidad requieren para desarrollarse, aparte de la dosis mínima de bienestar que mencioné al principio, un sistema educativo lo bastante riguroso y lo bastante flexible como para permitir a cada uno que descubra lo que mejor le corresponde, y que uniéndolos a todos en el ámbito común y necesario de la ciudadanía permita y aliente en cada caso un espacio único, una manera de ser irreductible, incluso rara, diferente, solitaria. El niño aprende muy pronto a oscilar entre su mundo privado y el espacio compartido. Jugando a solas se conecta a cosas en parte invisibles que pertenecen

al reino exclusivo de su imaginación; pero al jugar con otros niños, o con los adultos, las conexiones se enriquecen, y le llevan a aprender la naturaleza ambigua de la ficción, el equilibrio entre la imaginación solitaria y la compartida, que es uno de los pilares del equilibrio mental, y también de la creatividad. Una invención narrativa o estética que solo es inteligible para quien la ha urdido es tan inviable como un idioma que perteneciera a una sola persona. El escritor, el artista, trabaja muchas veces a solas, durante mucho tiempo, pero su obra, por minoritaria que sea, existe en el juego de conexiones de una colectividad.

Por supuesto que el talento brota en cualquier sitio, igual que el espíritu sopla donde quiere, y que hay vocaciones o impulsos tan poderosos que logran sobreponerse a las condiciones más hostiles. La leyenda del artista humilde e indolente que deslumbra con su talento natural está en la cultura europea al menos desde Giotto. Mujeres inteligentes y valerosas lograron de vez en cuando romper el cerco de la ignorancia forzosa, de la sumisión a la autoridad masculina. Conocemos muchos casos así, y como son tan brillantes nos parece que son habituales, o que fue inevitable su aparición. Y lo que también sabemos es que ha habido y sigue habiendo muchas otras personas capaces, mujeres de clase media y de clase trabajadora, niños que no tuvieron ni la oportunidad de escapar del analfabetismo, o de disfrutar de un mínimo de respiro en las obligaciones, sin el cual no es posible ni la creación ni el disfrute de las artes, ni de la mayor partes de los saberes y destrezas en los que un ser humano puede mostrar el rango de sus capacidades.

Esta es una primera condición de orden social que está en la base de todas las demás. Admiramos a Jane Austen, a Emily Dickinson, a Emilia Pardo Bazán. Nunca sabremos cuántas mujeres que tenían talentos extraordinarios para la literatura vivieron y murieron sin la más mínima oportunidad de descubrir ellas mismas y revelar a otros lo que tenían dentro de sí. La idea de que el genio de un modo u otro siempre acaba brillando, o de que en el repertorio establecido de las artes hay un grado aceptable de justicia, me parece de un descaro cínico. Me crié de niño entre hombres y mujeres a los que la derrota de la República en la Guerra Civil les arrebató la posibilidad de ir a la escuela, de aspirar a un cierto grado de autonomía personal y justicia. Solo conocieron el trabajo sin descanso y sin fruto y la ignorancia obligatoria. Pero había entre ellos, en los hombres y en las mujeres, talentos singulares para la narración, o para la música, o para el

razonamiento matemático. Nunca se consolaron de la injuria que habían sufrido. Muchos de ellos y de ellas, sobre todo de ellas, acudieron en masa a las escuelas de adultos que se establecieron en los años ochenta, en una reparación tardía y escasa que, sin embargo, supieron aprovechar con entusiasmo.

Nuestro compromiso con el trabajo intelectual y creativo, con los aprendizajes diversos que lo hacen posible, empieza por ser un compromiso ético y político: sin alfabetización universal, sin escuelas públicas y bibliotecas públicas, sin programas de enseñanza que desde el principio de la escuela despierten y favorezcan la sensibilidad de cada uno, lo que hacemos nosotros se quedará sin una parte del público que podría apreciarlo, y eso afectará a nuestra capacidad de convertir en oficio sostenible nuestra vocación y nos encerrará en el círculo vicioso y exclusivo de los enterados. Una política educativa, que es inseparablemente una política cultural, ha de investigar las mejores condiciones para el desarrollo de las capacidades y las sensibilidades del mayor número posible de personas. No todo el mundo tiene que amar la ópera, o la música de *jazz*, o la literatura, del mismo modo que no todo el mundo tiene por qué entusiasmarse por las hazañas deportivas. Pero creo que una sociedad democrática e ilustrada –quizás no pueda separarse lo uno de lo otro– ha de ofrecer a la inmensa mayoría de los ciudadanos la posibilidad de descubrir en sí mismos las zonas de su inteligencia y de su sensibilidad que mejor les ayuden a comprender el mundo y a disfrutar de la vida.

Pero en lo que yo quiero concentrarme hoy es en el otro lado del proceso de formación en los oficios creativos: el que le corresponde a uno mismo; el que uno mismo lleva a cabo por su cuenta, según su apetencia o su libre albedrío. Cada persona, recordemos, es un mundo. En un sentido amplio, no hay artista que no sea autodidacta, porque el impulso inventivo nace en zonas muy profundas de la psique humana, y porque el aprendizaje y el proceso de maduración suelen consistir en un apoderarse el artista de todo aquello que le ha venido de fuera, una asimilación orgánica tan profunda que el ejercicio del trabajo se vuelve menos racional que instintivo, y lo aprovecha todo en su beneficio exclusivo, como la planta convierte en tejido vegetal la radiación del sol y las sustancias minerales que extrae de la tierra. En otras épocas el desarrollo de la vocación estaba sometido a las pautas impersonales de la disciplina académica, y al dominio gradual de destrezas tan objetivas como las de la artesanía. Un rasgo de los grandes rupturistas estéticos de principios del siglo xx era la soli-

dez de una formación enraizada en los saberes y los haceres académicos. Rompían con tanta fuerza porque había algo muy firme y poderoso que romper. Y rompían con mayor eficacia porque habían adquirido saberes técnicos de una precisión asombrosa. La tradición de la ruptura, término paradójico, lleva durando ya más de un siglo. Pero cuando desde hace tanto tiempo no queda nada que romper, y cuando ningún tabú o prohibición pueden desafiarse porque hace mucho que no existen, la actitud ya canónica de rebeldía se queda sin objetivo. Es halagador sentirse hereje, a condición de que no exista el peligro de que lo persigan ni lo quemem a uno, y de que mucho más probable que la hoguera sea la beca suntuosa de una gran fundación. Cuando la transgresión se ha convertido en norma, transgredir es una forma de obedecer: es abdicar de la propia originalidad, en caso de que uno la tuviera, para someterse a la ortodoxia de lo establecido.

¿Cómo se educa uno, si no hay modelos artísticos universalmente aceptados, ni tampoco cánones opresivos y caducos contra los que rebelarse? El arte es una respuesta al mundo: una manera de explicarlo y también de intervenir en él, de mostrar su realidad y su apariencia, el prodigio sensorial y mental de la percepción y la facilidad con que sucede y se acepta el engaño. Porque el arte, o lo que llamamos así de una manera amplia, es una respuesta al mundo, no podemos fijarnos solo en el arte para nuestro aprendizaje. La primera conexión necesaria de todas es la de la imaginación creadora con el mundo real: es el niño jugando a que ese muñeco de trapo es otro niño que está vivo sin dejar de ser un muñeco. Un aprendiz de escritor no puede alimentarse solo de las palabras de la literatura. El sentido de la forma, de la composición y del color, donde mejor los aprende un artista plástico es en la observación de la naturaleza y en el espectáculo cotidiano del mundo. Willem de Kooning decía que por nada del mundo volvería nunca a pintar un árbol: era sin duda un artista incomparable, pero cuando yo veo los cuadros que pintó en su tardía explosión de creatividad de los años setenta lo que estoy viendo, en sus formas abstractas, son los ritmos y las secuencias orgánicas de la naturaleza, los patrones formales que pueden observarse igual en el crecimiento de una ola que en las ondulaciones de la copa de un árbol estremecido por el viento.

El escritor, para encontrar su propia voz, ha de buscarla en las voces humanas reales y en el habla común además de en los libros, entre otras cosas porque durante la mayor parte de los al menos 40 000 años de tradición narrativa de la humanidad solo

una parte mínima y tardía se ha hecho y se ha transmitido por escrito. El mundo está lleno de historias para quien se fija y pone el oído por la calle, en un bar, en el autobús. Y al escuchar el habla adquirimos una conciencia más clara del carácter musical del idioma, que es la fuente más poderosa del estilo. A escribir se aprende no solo escribiendo y leyendo sino también prestando atención al habla, a la realidad del mundo, a las otras artes.

Algunos ejemplos me parecen particularmente instructivos. Un estilista tan sofisticado de la lengua francesa como Marcel Proust aprende del habla de la gente, de la música, de la pintura, de la fotografía. *En busca del tiempo perdido* es una asombrosa novela en zigzag, una especie de enciclopedia sin orden alfabético que trata de todo y en la que las conexiones estallan como en la malla neuronal de un cerebro hiperactivo. Es muy rico y está muy estudiado el campo de las conexiones de la obra de Proust con la música de Wagner, pero yo voy a concentrarme en dos: la primera, el sentido de la composición, de la duración hecha de sucesiones fragmentarias, de las resonancias interiores; la segunda conexión con Wagner es la percepción musical de los sonidos cotidianos: el despertar de Sigfried a los sonidos del bosque Proust lo traslada a los sonidos matinales de las calles de París que llegan amortiguados por cristales y cortinas al dormitorio de su narrador. En el primer volumen, el narrador descubre a su amada Gilberte en un sendero del campo y cree que ella le ha hecho un gesto de desprecio: en el último volumen, tres mil páginas después, el narrador camina con Gilberte por el mismo sendero y ella le cuenta la intención verdadera de aquel gesto lejano, que no había sido de rechazo, sino de provocación. Así el principio y el final de la novela se juntan con un motivo común, creando una unidad no narrativa sino musical. Es un recurso que puede aprenderse leyendo a Proust y escuchando a Wagner, y que está también, con plena claridad pedagógica, en el quinteto de clarinete de Brahms.

El fotógrafo Brassai es un modelo de conexiones tan rico como Proust. A veces creemos que la fuerza singular de una vocación es una prueba del talento, y es verdad que eso es así en muchos casos. Hay quien desde muy niño quiere ser músico o quiere ser pintor y no aspira a nada más ni se interesa por nada más en la vida. Pero también la vacilación y la incertidumbre, el zigzag y no la línea recta, pueden ser no pérdidas de tiempo sino estrategias inconscientes de aprendizaje. Brassai es uno de los grandes fotógrafos del siglo xx, pero llegó a serlo de una ma-

nera accidental. Él lo que quería ser era pintor. La fotografía en esa época de su juventud, los años veinte, no era un arte respetable. Ni siquiera era un arte. Brassai empezó a tomar fotos no empujado por una vocación incontenible, sino como una forma de ahorro: en Berlín, y luego en París, se ganaba la vida mandando a un periódico húngaro crónicas que ilustraba un fotógrafo. Se le ocurrió que, si tomaba él mismo las fotos, no tendría que compartir con otro un pago ya escaso. Sus tanteos, sus aficiones literarias, su curiosidad por la vida de la gente común en los cafés y en las calles enriquecieron su talento específico para la fotografía. Durante muchos años siguió deseando ser pintor. Picasso lo animaba a eso, le decía que ser fotógrafo era muy poca cosa. Es verdad que Brassai dibujaba muy bien, pero dibujaba como muchos otros. Lo que hacía como nadie era usar una cámara de fotos. Aunque también, por cierto, era un escritor muy notable. Los ensayos de Brassai sobre Proust son más perceptivos que los de muchos especialistas en literatura.

Paul Klee era un violinista muy competente, capaz de tocar los cuartetos de cuerda más exigentes que existen, que son los del Beethoven tardío. Su sentido de la armonía, de la ligereza, de los matices cromáticos, sin duda tiene mucho que ver con su educación como músico: las líneas de pluma y las filigranas en sus dibujos tienen un aire de notaciones musicales; sus figuras parece que flotan en el aire tan sin peso como las frases de la música, y que son igual de tenues, y se extinguirán en un momento. Proust, hijo y hermano de médicos, amaba la ciencia, la música, los automóviles, los aeroplanos, él habla de las criadas y los trabajadores, la pintura: cada una de esas artes educó su sensibilidad tanto o más que la lectura de novelas, y se integró en el tejido mismo de lo que escribía. La última vez que salió de su casa, ya muy enfermo, fue para ver una exposición de Vermeer y fijarse sobre todo en la *Vista de Delft*. Cuando ya había dejado de recibir visitas de amigos, organizaba sin embargo veladas musicales en las que los miembros del cuarteto Rosé interpretaban para él los cuartetos últimos de Beethoven.

En nuestro país todo parece que es más rígido, y más áspero. Las conexiones entre las artes estallan con más dificultad. No es infrecuente, por ejemplo, que los escritores declaren sin apuro su insensibilidad hacia la música. Un melómano entregado como Pérez Galdós es una excepción en un panorama de árida sordera.

Por eso resalta tanto entre nosotros una figura de conexiones tan plurales como Federico García Lorca. Su primera

vocación no fue la de poeta. Lorca estuvo a punto de dedicarse a una carrera de pianista, y tal vez hasta de compositor, muy alentado por la influencia de su maestro querido y venerado, don Manuel de Falla. Se decidió por la poesía, pero la música, la sensibilidad musical, está tan presente en su obra como la tradición literaria, y lo provee con alguno de los rasgos de su originalidad. El mundo verbal y sonoro de la canción popular, y en particular del flamenco, está en su poesía, y no en un sentido mimético, sino de emulación profunda, como lo está en la obra de Falla, y en la de otro de sus contemporáneos, Béla Bártok. El *Poema del cante jondo* de Lorca y las *Siete canciones populares españolas* de Falla son dos ejemplos máximos de cómo la austeridad formal y la intensidad expresiva de la poesía y la música popular influyen en las artes de vanguardia de su tiempo. En el último poema prodigioso de *Poeta en Nueva York*, Lorca traslada a los versos la cadencia y el ritmo africanos de Cuba.

En la Residencia de Estudiantes, al encontrarse con Dalí y con Buñuel, Lorca establece un glorioso zigzag de aprendizajes compartidos: la pintura, el cine, la música, la poesía. El cine, la pintura y la literatura estaban conectándose y cruzándose en el gran caldo de cultivo de las vanguardias europeas. Emulando a Buñuel, Lorca escribió un guion. De cine, *Viaje a la luna*. Y al principio de *Bernarda Alba* dice que las escenas tienen un propósito de documental cinematográfico.

El especialista quiere encerrarse obsesivamente en su especialización. Y es verdad que la solvencia en el dominio técnico de cualquier arte requiere una dedicación concentrada e incesante. Pero el aprendizaje exige un doble recorrido: concentración y expansión, salida y encierro, disciplina y abandono. Irse por las raíces, pero también irse por las ramas. Del pintor o del fotógrafo un novelista puede aprender las posibilidades de la economía narrativa. De un músico, el sentido de la composición y de la fluidez, la idea de que la escritura no es una tipografía inmóvil sobre la página, sino un fraseo que se desarrolla en el tiempo. Del científico y el historiador puede aprender la atención meticulosa a los hechos, el deseo de un máximo de precisión en el uso de las palabras. La conciencia, dicen los neurocientíficos, es un estado de máxima conectividad entre regiones del cerebro muy alejadas entre sí. También en eso consiste la creación, cualquiera que sea, y también la simple y complicada plenitud de la vida.

La TRANSFORMACIÓN

1. Friedrich Nietzsche compró en 1882 una de las primeras máquinas de escribir de la historia, una Malling Hansen, danesa, buena para llevarla de viaje. Le gustaba más que la americana Remington, demasiado pesada. En febrero de 1882 Nietzsche escribió sus primeras cartas a máquina y recibió del amigo a quien iban destinadas un comentario que me parece razonable: «Quizá adoptes un nuevo idioma». Nietzsche le dio la razón: «Lo que utilizamos para escribir interviene en la conformación de nuestros pensamientos», dijo. No conseguía escribir en la máquina una frase larga. Lanzaba sentencias aforísticas, telegráficas, contundentes como los golpes sobre el teclado.

Le dedicó un poema a la Malling Hansen, con la que se comparaba: de hierro pero frágil, «hay que tener mucha paciencia y tacto y sobre todo dedos finos para usarlos». En marzo de 1882 el periódico liberal *Berliner Tageblatt* dio la noticia de que el afamado filósofo y escritor Friedrich Nietzsche, obligado por sus dolencias visuales a dejar la docencia en Basilea, casi ciego, producía sus nuevas obras a máquina. (El señor Malling-Hansen, director en Copenhague de un instituto para sordos, había inventado su máquina para acelerar la velocidad de escritura y ayudar a los ciegos, que podrían escribir al tacto, sin necesidad de ver el teclado). El *Berliner Tageblatt* anunciaba que las nuevas obras del filósofo contrastaban con el estilo de las primeras.

2. ¿La herramienta con la que escribimos interviene en la conformación de nuestros pensamientos? Creo que se puede estar de acuerdo con Nietzsche. ¿No interviene en mis modos de pensar-escribiendo, o de escribir-pensando, la irrupción del

ordenador personal? Del mundo cerrado y concentrado del papel en blanco, de la voz interior que se mira en la página, producto de un sistema de educación y de los mismos útiles con que se escribe –pluma en mano o manos sobre la máquina de escribir–, hemos pasado a la pantalla potencialmente abierta del ordenador, permanente invitación a la fuga, incitación continua a saltar por una ventana (una página, digámoslo así) para entrar por otra de las innumerables que ofrece la red, siempre en busca de algo que podría sernos imprescindible para el trabajo en el que estamos empeñados. No es difícil encontrar pretextos para pasar de la celda solitaria al patio sin muros.

Los viejos modos de escribir (y pienso tanto en las herramientas como en las formas literarias producidas con esas herramientas) quieren amoldarse a la nueva maquinaria existente –el ordenador, el mundo-enciclopedia de internet–, que ofrece posibilidades hasta ahora poco imaginables. Se quiera o no, la nueva tecnología transforma géneros y estilos. Ha cambiado el tono de la correspondencia personal, comercial e institucional. ¿No deciden los cambios técnicos mutaciones en los modos de escribir y en el universo literario en su conjunto? Han cambiado los sistemas de educación de quienes usan los dispositivos para leer y escribir. La digitalización de la literatura ha transformado y sigue transformando el acto de escribir, la edición, la maquetación, la impresión, el almacenamiento, la distribución y la venta, que se hace cada vez más a través de internet.

3. Hoy la literatura se escribe, se analiza, se almacena y se distribuye en archivos digitales. Los clásicos son conservados, revisados, editados y estudiados filológicamente en ordenadores que permiten el acercamiento de nuevos públicos a manuscritos, facsímiles, obras de arte, fotos, películas, todo aquello que pueda ayudar a entenderse con la reliquia literaria. La novelista y el novelista más tradicionales escriben hoy electroliteratura, si usamos esa etiqueta para designar a los textos escritos utilizando medios informáticos, aunque lo que se escriba replique las formas literarias tradicionales, pensadas para el tradicional público-lector de libros. Y, al mismo tiempo, se desarrollan nuevas estrategias, distintas a las tradicionales, de lectura y escritura. Se consolidan nuevas convenciones. Mutan los lenguajes literarios, los estilos. Me enseñaron que el *stylus* latino era el punzón para escribir, el instrumento con el que se escribía. Han cambiado, están cam-

biando sin parar las herramientas –los *estilos*– y, con ellas, las formas de producir textos y sentido.

Seguimos pensando en páginas (la pantalla se vuelve página), nos acercamos a la pantalla como nos acercaríamos a la página de un libro, y en el mismo momento probamos nuevas formas y estrategias para pensar-escribiendo, e investigamos y descubrimos nuevas maneras de leer. En el ordenador se lee y en el ordenador se escribe. Máquina de lectura y de escritura, el ordenador ha introducido la posibilidad de abrir la página literaria a archivos de imágenes y sonidos (palabras, imágenes y sonidos están escritas en el mismo lenguaje digital), así como al enlace con otras páginas y otras máquinas de lectura-escritura. El público-lector puede convertirse en público-autor.

4. ¿No sugiere la informatización de la literatura nuevos modos de novelar? Ha provocado filtraciones en la página de otros medios con los que la palabra escrita comparte en el ordenador los códigos digitales. Creo que trabajar en el ordenador distorsiona los modelos narrativos vigentes, que no son insensibles al continuo movimiento de imágenes de la cultura electrónica, en el que confluyen y se confunden realidad y ficción, publicidad y política, palabras, cinematografía y diseño gráfico, música, variedades y videojuegos.

Tradiciones y mutaciones tratan de ponerse de acuerdo: en la página-pantalla del ordenador –dispositivo que ahora mismo puede ser un reloj, un teléfono o un armatoste encima de una mesa, etcétera– podemos imaginar superpuestas la tablilla de arcilla, el pergamino, la página de papel. Se utiliza el ordenador para repetir formas heredadas de la literatura decimonónica, aunque entreveradas con una inmediatez de guion cinematográfico hollywoodense. Y, al mismo tiempo, la digitalización invita a experimentos en la página que acaban introduciéndose en las obras impresas o editadas en formato electrónico de acuerdo con la tradición librera, inaugurada hace quinientos años. Creo que el papel estratégico de las imágenes está cambiando incesantemente los modos de saber, pensar y razonar, la lógica, el orden y la música del lenguaje.

Pienso en la transformación de los periódicos: un ejemplar impreso de 52 páginas, por ejemplo, es un espacio cerrado, que puedo leer de la primera página a la última, o página a página, al azar o según mi grado de interés en cada momento. El periódico de toda la vida era una secuencia de páginas o de secciones

cerradas como los capítulos de una obra literaria. Hoy los periódicos se presentan en una sola página-pantalla desde donde ofrecen en sus titulares al público distintas opciones de enlazar con crónicas, reportajes, artículos, vídeos, publicidad, conexiones televisivas, información enciclopédica general, en una superposición de palabras-imágenes, imágenes y sonidos servidos desde distintas plataformas mediáticas. Un relato puede tomar la forma sin límites de un periódico digitalizado.

5. Ha cambiado lo que leemos, nuestros modos de leer y de escribir. Conectados a internet, lo que leemos y escribimos se enreda en una telaraña de enlaces posibles. Estamos pasando del ensimismamiento al ensimismamiento en común, interconectado. Quizá el ordenador nos vaya desasiendo de esa cosa tan personal que era nuestra letra, nuestro pulso, y nos aparte del cultivo de la personalidad estable, única e irrepetible, vieja necesidad inoculada desde los viejos sistemas de educación. Quizá el entrañarnos –si se puede decir así– con nuestros distintos dispositivos informáticos, confiándoles incluso nuestra memoria, nos haga más volátiles. El libro es, o era, algo fijo, cosido y cerrado entre dos pastas, pero la página electrónica permite la circulación incontenible de palabras, imágenes y sonidos, abierta siempre a la mutación, al movimiento perpetuo. No sé si los nuevos modos de leer y escribir no se amoldan mejor que la vieja literatura al momento presente y su sensación de inevitabilidad y, a la vez, inestabilidad y amenaza continua sobre la vida personal y social de las personas.

6. Creo que los modos tradicionales de escribir y leer ya no se corresponden con las nuevas herramientas disponibles, que hoy sirven incluso para componer y distribuir las piezas literarias tradicionales. Las tecnologías afectan a la escritura: la reflexión, el ensayo, recurre a programas como PowerPoint; la carta y el diario personal se convierten en emoticones (emociones industrializadas, marca registrada) y microblogueo. Están cambiando y cambiarán más las novelas, porque en la pantalla del ordenador el espacio del texto se expande: en cualquier frase, en cualquier palabra, el sistema cibernético permite saltar a otra palabra, otra frase, otra imagen, otra cadena de palabras e imágenes y sonidos. Creo que los novelistas –o como se llamen en cada momento– acabarán por recurrir a tales posibilidades y practicarán de modo habitual –no como indagaciones experimentales o excepcionales–

la escritura no secuencial de la que hablaba T. H. Nelson cuando inventó la noción de hipertexto, hace ya casi sesenta años.

La página se ramifica como el pensamiento, que muchas veces no es lineal, sino que entreteje imágenes e ideas en una trama potencialmente inacabable, y da lugar a la veta fertilísima de narrativa digresiva característica de la modernidad, desde Sterne y Diderot, a Joyce y Proust. Imaginemos a un cuentista digresivo que opera en el ordenador conectado a la red y, cada vez que la imaginación toma un desvío, salta a otras páginas que introduce en su página en forma de *links* que ofrecen otros *links*, para que el público-lector de su cuento se convierta en público-autor e introduzca otros *links*, combinando y superponiendo, si es necesario, medios textuales, visuales y sonoros.

7. La secuencialidad, la linealidad del lenguaje se ve alterada o fragmentada en la pantalla del ordenador, donde varias páginas aparecen en una, y una página lleva a otras mediante un clic, y el relato deja de ser exclusivamente verbal y exige una nueva retórica, distinta de la que valía para la literatura tradicional. Se disuelve la barrera de separación entre artes espaciales y artes temporales: todas se cortan y pegan de la misma manera. Todas comparten el mismo código binario. Todas se trabajan y se consumen en una sola máquina: el ordenador, que produce, almacena, distribuye y accede a todos los medios.

El espacio y el tiempo de la página se transforman y cambian el acto de leer y escribir. En la pantalla se reúnen distintas páginas que llevan a otras páginas. Las palabras, las imágenes y los sonidos se producen y circulan con nuevas lógicas y nuevas velocidades. Se nos hace difícil mantener la atención sobre algo más de dos minutos seguidos, o eso he oído o leído en algún sitio. «La interrupción, la incoherencia, la sorpresa son las condiciones habituales de nuestra vida», verdaderas necesidades «para personas cuyas mentes se alimentan de cambios súbitos y de estímulos permanentemente renovados». No lo digo yo, lo dijo Paul Valéry en una conferencia pronunciada hace casi noventa años, el 16 de enero de 1935. Y añadía: «No toleramos nada que dure. Ya no sabemos hacer fecundo el aburrimiento». La conferencia, *Le bilan de l'intelligence*, está en internet. Zygmunt Bauman la citaba a principios de nuestro siglo, algo ya muy pasado, en la primera página de su *Modernidad líquida*.

Tengo la impresión de que en este momento se da una contradicción entre las herramientas para escribir y las formas de

escribir y publicar. Pero, aunque las viejas formas sigan pesando sobre las nuevas posibles, las nuevas herramientas van modificando poco a poco las formas anteriores a la digitalización de la literatura. Hay épocas en las que se da una correspondencia entre las formas de producción y la tecnología para producir, y creo que los viejos modos de escribir, las formas literarias convencionales hasta ahora, chocan con la maquinaria existente, que propone otras estrategias textuales. Las nuevas herramientas están mutando, han mutado los modos de escribir. Y, por decirlo en términos económicos, el desarrollo de las máquinas significa producir más bienes con menos trabajo: el incremento de la productividad.

Hoy se escribe más que nunca.

El AIRE escribe

«Al borde de esta hora, de esta tierra», sigo preguntándome qué hay que dejar atrás para que aparezca lo que está esperando en la escritura. Me refiero no solo a las palabras en sí, sino al mundo que desea expresarse de una manera determinada, igual que el vellocino estaba aguardando a que Jasón apareciera con sus argonautas. El vellocino, por supuesto, no sabía nada del tiempo ni de aquel que iba a venir. Pero el escritor lo busca. A veces a tientas, como un ciego que extiende las manos por todas partes menos en ese centímetro cercano que se va hurtando a nuestras ansias. Un ciego para sí mismo o un ciego para el mundo. Y, a veces, el ciego que reúne el sí mismo y el mundo.

«El aire escribe», dice Juan Malpartida en el hermoso poema inaugural de *Canto rodado*. Como todos los hallazgos poéticos, estas palabras contienen una posibilidad abierta de significados, lista para que cada cual se introduzca en ella y salga con un mechón del vellocino. Un buen verso es un multiverso.

¿Qué escribe el aire? La realidad, el mundo, me contesto enseguida. Y, enseguida, añado también: nos escribe a los escritores que respiramos, fundamentalmente, para escribir. Respiramos palabras invisibles que, interpretadas en los rincones de nuestra conciencia, trasladaremos al papel o a la pantalla, da igual, a esa forma que nos recibe.

No quiero entrar ahora en propuestas metafísicas en absoluto, pues estoy buscando otra razón: la de la literatura hoy, en un siglo que no es de la literatura. Quizá siga siendo el tiempo del ensayo, y con seguridad seguirá siendo el de la poesía, pero la novela está siendo sustituida socialmente, aunque, por supuesto, no para todas las personas. Para muchas, sigue siendo el lugar

donde la totalidad del ser humano se expresa con mayor libertad, creatividad y riqueza.

Afirmaba Andrés González Blanco, en su *Historia de la novela en España*, de 1909: «Nuestros hijos distinguirán al siglo que pasó con significativa y justa apelación de *siglo de la novela*». Se refiere al éxito creativo del género, por un lado, tanto en la temprana vertiente romántica como en la derivación paulatina hacia el realismo, es decir, desde «las aventuras descabelladas e intrincadísimas peripecias» a «los incidentes reales y verismos encantadores que ofrece la Vida (sic) de todos los días». Por otro, resaltaba la avidez creciente de un público lector, durante el siglo XIX, deseoso de leer esas historias, y la fecundidad consecuente de los novelistas.

González Blanco empezaría hoy su ensayo de otra forma, a pesar de las obras maestras que se iban a publicar, en el ámbito narrativo, durante el siglo XX. El siglo XX fue el siglo del cine, podría haber dicho, a pesar de Kafka, Proust, Joyce, Faulkner, Woolf, McCullers, Camus, Guimarães Rosa, Yourcenar, Onetti, Linspector, García Márquez, Kawabata o Laforet. Resulta imposible afirmarlo para nosotros, cuyo universo mental y vital se constela con el torrente literario de nombres como estos. Pero es muy probable que un extraterrestre, si tuviera que elegir una sola manera de narrar de la civilización humana en el pasado siglo escogiera el cine. Lo que llevamos del siglo XXI, más aún que al cine, pertenece a la ficción televisiva, que curiosamente ha sabido integrar todos aquellos gustos del siglo XIX: intrincadísimas peripecias y la Vida (sic) de todos los días. Hoy, aquellos ávidos lectores y lectoras –que ya entonces destacaban en número– avarician más series que libros, y los que amamos leer somos menos, aunque seamos una especie resistente y tozuda.

Un conocido de Andrés González Blanco, Ramón del Valle-Inclán, exhortaba al lector, al «hermano peregrinante», en la primera glosa de *La lámpara maravillosa*: «Sé como el ruiñón, que no mira la tierra desde la rama verde donde canta», un antídoto tan válido en su tiempo como en el nuestro para los escritores sin fortuna popular.

Valle-Inclán sentía que su valor literario no se correspondía con la repercusión pública de su obra. Juan Carlos Méndez Gúédez –quien acaba de publicar un hermoso libro dionisiaco en fondo y forma, *La diosa de agua*– me recuerda que, según una encuesta reciente, de la misma manera se siente el noventa y nueve por ciento de los escritores de hoy en día. En cualquier caso,

hoy podemos asegurar que, en el caso de Valle-Inclán, la razón le acompañaba. Lo afirmamos nosotros (le habría gustado saber cuántos le agradecemos su legado), pero también sus contemporáneos. Rivas Cherif, sin ir muy lejos, hablaba en *Cómo hacer teatro* «de mi gran amigo y maestro, a quien hubiese correspondido, en otro ambiente y circunstancias, el papel regenerador de nuestro teatro, que entendía por modo muy superior a los reformadores europeos de su tiempo y con anticipación clarividente».

«Le hubiese correspondido», se entiende, en vida, y no en la mirada ya deslocalizada y desvivida, podría decirse, de la Historia. En cuanto al «ambiente y circunstancias», me temo, se ha modificado poco a lo que la literatura de la talla de la de Valle-Inclán se refiere. Solo hay que ver la intensidad de lectura que se inculca a los estudiantes en los planes de estudios de hoy día. Me hace pensar en esos granitos de café con que se marcan los envases, del uno al cinco. Es probable que se lea, en número, mucho café ligero. Como avisaba Lampedusa, ha cambiado todo para que no cambie nada. La literatura se escribe en el espejismo público, por mucho que nos escriba el aire.

En cualquier caso, el ruiseñor al que alude Valle-Inclán no desdeña al público ni mucho menos. Se trata de una figura del alma, un centro al que el narrador o el poeta deben peregrinar para hallar el fuego genuino de su canto. De ese viaje trata *La lámpara maravillosa*, que se inspira en la primera novela filosófica española, *El filósofo autodidacto*, del granadino Abentofail, compuesta en el siglo XII y traducida al español por primera vez en 1900. En ella, Hayy, su protagonista, que crece en una isla desierta, hace un viaje deductivo desde la naturaleza al núcleo divino del universo, que se encuentra, como enseñan todos los místicos, en el recóndito escondite de uno mismo. Lo mismo hace Valle-Inclán en su *Lámpara*, tratado místico de estética, emparentado con lo que hoy llamamos autoficción, donde nos lleva desde los pasajes de su biografía y en conexión con la naturaleza al centro de quietud, amor y belleza, lugar de nacimiento de la música de las palabras, el aire que escribe y canta.

No es posible hacer ese camino sin desprenderse de dos de las grandes cargas que sufre el Sísifo contemporáneo: el peso del tiempo y el peso de la utilidad. Sintetiza Valle en otra de sus glosas: «Cuando nuestra intuición del mundo se despoja de la vana solicitud de la hora, se obra el milagro de la eterna Belleza».

Se trata de una liberación, por tanto, y también de una integración.

Liberarse de los grilletes del tiempo supone, sobre todo, penetrar en su núcleo y, desde dentro, descascarillarlo con la fuerza del presente, integrando el mundo con la fuerza del amor, rompiendo la cápsula en que andamos envueltos como si fuésemos únicos e intransferibles, tan únicos y encerrados que no nos enteramos de nada. «Amar es comprender», escribe Valle.

Al parecer, no ejerció esta máxima mi admirado Joyce, cada vez más envuelto en su lenguaje, página a página, progresivamente impenetrable en la escritura de *Finnegans wake*, envolviéndose en su armadura de palabras e ingenio, mientras sus ojos se iban apagando en la ceguera. Había comprendido al ser humano de su tiempo como pocos en el *Retrato del artista adolescente*, en *Dublineses* y en muchos pasajes del *Ulises*, donde quizá llegó al límite de luz que permite el lenguaje. Me pregunto qué habría escrito después si, desde esa cumbre, hubiese tomado el camino del despojamiento, en lugar de envolverse, como un mago que ha perdido el control de sus poderes, en una coraza de sortilegios.

Joyce se había liberado de cualquier noción de utilidad pública, pero quizá no de los grilletes de la obsesión, consagrada en los párrafos que cuaja el ego, un ego tan concentrado que acaba apagando la capacidad de visión. Aquel poeta vidente, Rimbaud, lo tuvo claro, antes de desintegrarse en la ausencia de escritura: yo es otro. Y Valle-Inclán, en otro pasaje de la *Lámpara*: «No hay otra verdad que las celestiales palabras con que se cierra el libro cabalístico de La Tabla de Esmeralda: Te doy el amor en el cual está contenido el sumo conocimiento. Solo el corazón que ama milagrosamente todas las cosas, solo la mano que bendice, puede enlazar el momento que pasó con el que se anuncia, y detener el vuelo de las horas». Y más adelante: «Para llegar a tan sutil y trascendente estado hay que amar todas las vidas como ellas se aman, y conocerlas fuera de los sentidos, como ellas se conocen, en un supremo alejamiento de cuanto a nuestros fines dice utilidad».

Dicho de otro modo, el artista debe bajar la mente al corazón para que el ego –que tiende a sofisticar su ignorancia– no se apodere de la escritura. A esto nos instaba James Hillman en su libro *El pensamiento del corazón*, que comienza con esta cita de Paracelso: «El lenguaje no pertenece a la lengua, sino al corazón. La lengua es solo el instrumento con el que se habla. Quien es mudo es mudo, en el corazón, no en la lengua [...]. Déjame oírte hablar y te diré cómo es tu corazón». Por descontado, Saussure no estaría de acuerdo con esta frase, pero sí probablemente Bachelard.

Porque toda literatura no deja de ser una escritura poética. «El poeta –escribió Octavio Paz en *Los hijos del limo*– desaparece detrás de su voz, una voz que es suya porque es la voz del lenguaje, la voz de nadie y la de todos. Cualquiera que sea el nombre que demos a esa voz –inspiración, inconsciente, azar, accidente, revelación– es siempre la voz de la otredad».

Pienso en estas ideas antes de escribir un próximo libro. Barrunto que asumirlas puede propiciar nuevas paradojas que podrían resumirse en esta: cuando amas más al mundo que a ti mismo, quizás puedas comprenderlo y expresarlo.

La lámpara maravillosa encontró parte de su inspiración en *El origen de la tragedia*, de Nietzsche, que Valle-Inclán leyó seguramente en la traducción de Pedro González-Blanco, hermano del autor de aquella *Historia de la novela en España*, en la que se incluyó a Valle-Inclán, identificándolo por su «fiero alarde de nietzschianismo».

Nietzsche, en *El origen de la tragedia*, identifica a Dionisos con la gran fuerza creativa y expresiva que hay en el ser humano cuando conecta libremente con la esencia de sí mismo. Apolo, por su parte, representa la forma, una suerte de riendas que sujetan al caballo dionisiaco aplicando su idea –apolínea– de belleza. Nietzsche acaba su libro celebrando la convivencia armónica de los dos dioses, y se puede afirmar que toda la obra de Valle-Inclán es una investigación sobre el equilibrio de las dos fuerzas, con una progresiva victoria del exceso dionisiaco que supone el eserpento; una deriva dionisiaca compensada con una distancia de perspectiva, cada vez más alejada, paradójicamente, del corazón humano que Valle-Inclán había expresado con singular belleza, por ejemplo, en las *Sonatas*.

En realidad, toda la historia del arte se podría mirar a través de esta dialéctica, donde hay épocas en que Apolo se impone a Dionisos y al contrario. Pensemos, por ejemplo, en la Ilustración como el triunfo de un Apolo que convierte su forma en norma y en el Romanticismo como la rebelión de Dionisos. Desde este punto de vista, la vanguardia supuso la victoria descomunal de Dionisos gracias a su séquito de ménades –dadaísmo, surrealismo, cubismo, etcétera– que desmembraron, como a Penteo en la tragedia de Eurípides, el patrimonio completo de las normas clásicas. De esa victoria apabullante pero temporal se iría tomando venganza Apolo a partir de la segunda mitad del siglo xx, reconquistando buena parte de la expresión artística, aunque ya enteverada de las herramientas vanguardistas más útiles, hasta que el

propio Apolo se fue aligerando y refrescando con la revolución pop. Dionisos volvió a aparecer con su travesura y atrevimiento, tanto que comenzó a coquetear con los titanes.

Antes de referirme a los titanes, cabría preguntarse qué ocurre hoy día respecto al equilibrio de estas dos fuerzas estéticas. El triunfo editorial de las novelas de género nos habla claramente de la preponderancia de Apolo, así como la preferencia de los editores en general por novelas con intriga, trama y fórmulas probadas, más cercanas a las normas apolíneas. Hay muchísimas excepciones, desde luego, pero es raro encontrar novelas donde Dionisos campe a sus anchas, con una fuerza creativa que se tenga en cuenta poco más que a sí misma, como ocurría en las novelas de Beckett o de Faulkner, por poner dos ejemplos claros de narrativa dionisiaca.

Dionisos, al menos en la narrativa española de la segunda década del siglo XXI, vive más bien atemorizado, se esconde y se camufla, y muchos son los novelistas que lo reprimen. ¿Por qué? Por miedo a los titanes que le echaron el ojo en la revolución pop.

Rafael López Pedraza, en *Dionisos en el exilio*, realiza un análisis psicológico de nuestra sociedad recordándonos el origen del mito de Dionisos, donde el joven dios es atraído por los titanes con un señuelo: un espejo. Dionisos, al contemplarse en un momento de distracción narcisista, es atrapado por los titanes, quienes lo descuartizan en el acto, temerosos de que el mensaje liberador que el dios niño trae a la humanidad –básicamente, «sé tú mismo»– acabe con el reinado de los titanes, que dominan el mundo gracias al poder material, con el que buscan el provecho propio. López Pedraza nos alerta en su libro del triunfo inconsciente de las fuerzas titánicas del materialismo sobre la libertad dionisiaca donde se expresa la libertad del ser humano. Otros podrían hablar de cómo el capitalismo ha normalizado las diferentes expresiones artísticas desde hace cincuenta años y se trataría del mismo fenómeno.

Si llevamos esta misma triangulación a la literatura de hoy, vemos, en la narrativa, que Dionisos no solo se las tiene que ver con Apolo, como ocurría en los tiempos de Nietzsche, sino que los titanes han llegado a dominar por completo lo que llamamos el mundo del libro, hasta el punto de que ha aparecido el término, claramente titánico, de literatura comercial para oponerse a la literatura literaria (donde Dionisos se las iba apañando como podía con Apolo). Hoy los titanes hablan por boca de buena parte del sector para pedir a los creadores que descuarticen al Dionisos

que llevan dentro y se atengan a la norma, a lo que funciona, a lo que ya tiene éxito. Las razones son meramente titánicas: económicas (la necesidad de lectores) o narcisistas (el espejo de la fama, donde, al primer descuido, Dionisos es descuartizado).

Las consecuencias son claras. Las novelas tienden a la mansedumbre y parece triunfar una literatura domesticada, donde la mejor novela es la que se atreve *ma non troppo*, la que ofrece un gustirrinín dionisiaco bien enmarcado en la invención apolínea definitivamente esclavizada y aupada por los titanes.

Sin embargo, hay una vía que los titanes no pueden destruir, por el sencillo hecho de que los incluye a ellos mismos: el trabajo en los arquetipos y en la necesidad humana de escuchar, de manera metafórica, la historia esencial de nuestra alma, la que Campbell identificó como el camino del héroe y Propp con la estructura del cuento popular, y que se puede sintetizar en que hay unos pocos argumentos que cuentan no solo la historia de la humanidad sino la de cada ser humano, argumentos arquetípicos que se pueden actualizar y enriquecer infinitamente, de hecho, como cada vida.

A mí me gusta hablar de la vía de Homero.

Homero, el ciego, creó la literatura ignorando su propia biografía. Su narración, que integra la poesía, refleja la aventura humana por completo. El conocimiento de uno mismo a través del viaje y de la superación de pruebas culmina con el regreso a casa, en el caso de la *Odisea*, y con la destrucción de la civilización como espacio teatral donde se ensaya el ser humano, en el caso de la *Ilíada*. Se trata de arquetipos donde no importa el nombre de Ulises o de Aquiles –podrían haber sido otros– pero que hicieron esos nombres, Aquiles y Ulises, inmortales.

Dionisos los derrama. Apolo les da forma. Los titanes no pueden hacer nada contra ellos, pues también los habitan. La narración de los arquetipos es la trama donde la existencia sucede y los narradores solo tenemos que acceder a ellos y sacudirlos para que caigan, como migajas, cientos de novelas contemporáneas.

Para ello elijo la vía de Homero. No mirarse, como Dionisos, en el espejo. No involucrarse en la figura de uno mismo, como acabó haciendo Joyce con el lenguaje del *Finnengans* –muy admirado, sin embargo, por el mismo Campbell–, donde a mi juicio fue desapareciendo la universalidad de los arquetipos hasta crear un absoluto de forma, un Dionisos enredado en Apolo como los jugadores del Twister. Joyce, con los años, fue perdiendo, literalmente, la vista. Pero el ciego al que llamamos

Homero vio personajes que todavía contemplamos. Homero supo bajar la mente al corazón. Joyce, me temo, lo fue perdiendo en el laberinto de la mente.

No va a escribir más ese que presume saber quién soy y aun menos el escritor que ya ha publicado ciertos libros y que tiene una obra señalada por ciertas características.

En cada libro, el yo ha de volver a ser ciego.

Homero es el que escucha y el que canta. Como el pájaro de *La lámpara maravillosa*.

Dionisos habla a través de él. Y Apolo contiene el carro del sol para que no descarrile la armonía.

El sentido de la vida del escritor es, justamente, escribir la vida, hecha de experiencia y de imaginación. De la experiencia asciende el aprendizaje, y de la imaginación descienden los arquetipos.

El lugar de encuentro es el lenguaje. Cerebro y corazón trabajan incansablemente en él. Uno proporciona la gramática y la exactitud. El otro música y sentido.

El aire escribe.

El poema de Juan Malpartida termina así: «Esta palabra carece de nombre. / Se abre como un arco en la sed del mediodía, / y, por un instante, sin límites, nos contiene».

«El ser se hace palabra», escribe Bachelard en *El aire y los sueños*.

El verbo se hace carne y la carne se hace verbo.

Los titanes no saben leer.

La «crítica buena» y los MALOS CRÍTICOS: un ejercicio de proselitismo

1

Søren Kierkegaard comparó en alguna ocasión la lectura de las reseñas sobre sus libros con «el largo martirio de ser pisoteado hasta la muerte por los gansos». John Steinbeck aconsejó ignorar a los críticos «a no ser que los bastardos tengan el coraje de elogiarte sin restricciones». El compositor finlandés Jean Sibelius también sugería que no hay que prestarles atención porque «ninguna estatua ha sido erigida jamás en honor de ninguno de ellos». Un tiempo atrás, hace muchos años, al comienzo de lo que algunos podrían describir como «una vida literaria», yo encontraba cierto placer en anotar los mejores ejemplos de lo que llamaba la «mala crítica», es decir, los casos más flagrantes de una defección que me parecía, y me parece, especialmente acusada en la crítica en español que se escribe en ambas márgenes del Atlántico.

Un puñado de ejemplos es todo lo que perdura de ese intento de fijar en el tiempo una insatisfacción; cosas como: «Hay en la fragmentación del discurso, en la tensión ejercida sobre la insuficiencia de la palabra, un caos carnal, lacerado. Un caos que gotea un rojo rosáceo como si fueran pistas en el camino de traducir esa voz de las entrañas al lenguaje prosaico de lo humano. [El libro] reluce en un fulgor implacable que pugna por salirse del propio texto en forma de brasa que quema y alerta»; «De alguna manera esta traducción visual de *X*, en su contracción textual asociada a una imagen se produce un eco que subraya cierta hermandad con la viñeta y el texto sin un *continuum* de trama que es *Y* del escritor *Z*»; «Cuando digo que [este libro] me ha dejado frío no quiero indicar necesariamente que no haya conseguido lo que el autor o la autora se han propuesto. Pero eso es una cosa, y muy otra,

que uno se haya sentido interesado por sus resultados, incluso cuando estos hayan sido irreprochables desde el punto de vista estético. [...] El libro está salpicado de citas de autores, de películas que [el autor] relaciona con la experiencia familiar, las cuales le sirven no solo para ilustrar sus consideraciones acerca del tema que le ocupa, sino para deslizar conclusiones con las cuales este reseñista no está de acuerdo»; «Nada mejor que el primer *X* para patentizar cómo se borra el yo narcisista que [...] permitía constituir un resistente epicentro elocutivo. [...] El sujeto palpitante, opaco, del revoltijo corporal, el sujeto carnal se enfrentará con el impenetrable, transparente y vacío sujeto gramatical para movilizarlo, afantasmarlo, diversificarlo, rebajarlo, retornarlo a la base somática. [...] Descendida al fondo sémico, al tiempo y al espacio unitivos, allí donde el ritmo vocal reencuentra el bucal, la lengua, melificada por el placer oral y glótico, opera su regresión genética, abandona la estructura frástica por la sopa sonora».

Como digo: cosas así.

«Un buen escritor no es *per se* un buen crítico, del mismo modo que un buen borracho no es automáticamente un buen camarero», afirmó Jim Bishop; si el alcohol había jugado algún papel en la elaboración de estos ejemplos de «mala crítica» es algo que escapaba a mi conocimiento, como escapaba también a él bajo qué cúmulo de circunstancias un crítico profesional podía reseñar negativamente en una publicación, en principio, sería un libro de resultados «irreprochables desde el punto de vista estrictamente estético» solo porque no estaba «de acuerdo» con las opiniones de su autor, cómo se «afantasma» el sujeto gramatical o qué cosa podía ser una «sopa sonora». No hubiera sido difícil culpar a los autores de estos textos de una oscuridad deliberada, de una cierta torpeza y de unos arrebatos líricos que impiden la aproximación del lector al libro reseñado, oculto como este queda tras la figura monstruosa del crítico con inclinaciones masturbatorias: de hecho, echarle la culpa a los críticos –esos «piojos» en los rulos de la literatura según (Alfred) Tennyson– es uno de los hábitos más firmemente arraigados en los escritores, en particular en aquellos que se creen perseguidos por los insectos anopluros. Pero la culpa no es de los críticos, o no solo de los críticos, por supuesto; como observó W. H. Auden, «la mayoría de ellos quizá preferiría comentar solo aquellos libros que, pese a sus errores, les parezcan dignos de leerse. Ahora bien, si un crítico asiduo de uno de los abultados periódicos dominicales hiciera caso a sus inclinaciones, su columna estaría vacía al menos uno de cada tres

domingos. Y si un crítico consciente que tiene que comentar un nuevo libro [...] reconociera que lo único apropiado sería copiar una serie de citas sin hacer comentario alguno, el editor se quejaría de que no se merece el dinero que le pagan».

2

Quizás sea cierto que la complacencia con las demandas del público, que algunos denominan «claridad», se opone a la naturaleza de la literatura, que no responde a ninguna demanda sino más bien la crea; pese a ello, no parece del todo inapropiado reclamarle a la crítica literaria una claridad sin simplificación, algo no tan fácil de alcanzar pero tampoco imposible. Noël Coward sostuvo: «Los críticos nunca me preocupan, excepto cuando tienen razón, pero eso no sucede muy a menudo». Y, sin embargo, pese a todo, algunos escritores –por el caso, yo mismo– leen las reseñas acerca de su trabajo y también del trabajo de otros y no siempre lo hacen en procura de dar con el «elogio sin restricciones» que exigía Steinbeck, sino con la expectativa de que su trabajo –y, en particular, los rincones más oscuros de ese trabajo, aquellos de los que él solo fue consciente a medias, o desconocía en absoluto– se le devuelva iluminado y potenciado por la lucidez de una mirada distinta, idealmente, personal, articulada y fundada en un volumen mínimo de lecturas y en una cierta, mínima, formación.

Mi proyecto de reunir ejemplos de la «mala crítica» y, eventualmente, publicarlos algún día, a modo de denuncia o de resarcimiento, cayó, en términos generales, por la abundancia de ejemplos, y porque, como aconsejó Danilo Kiš, es necesario protegerse del cinismo, en particular del propio. Sin embargo, una consecuencia no del todo indeseada de haber querido llevarlo a cabo fue que me obligó a pensar en la posibilidad de una «buena crítica» y a hacer de algunas ideas en torno a ella algo parecido a un horizonte de posibilidades.

¿No podía haber, acaso, en frases como «Nada de ello merece la calidez, la protección con que este artefacto verbal acoge la inmersión del lector en la génesis poética que actúa» o como «Esta impugnación de la imagen del mundo y del mundo de la imagen, esta pérdida del poder aurático, del poder catártico del arte entran en conflicto con la búsqueda de la evasión protectora, del reparo placentero y placentario» una enseñanza o una advertencia? Buena parte de mi trabajo como crítico surge de la convicción de que sí, de que es posible evitar los vicios recurrentes de la crítica literaria en español para avanzar hacia una crítica

que, sin creer en el carácter apodíctico de sus propios juicios, y hablando desde un cierto lugar –un país de origen, un país de residencia, una formación específica, unas preferencias concretas, una edad, un género– que no es disimulado, pero tampoco convertido en el argumento excluyente de validación del juicio crítico, propicie ciertas conversaciones en torno a algunos textos a los que vincule con otros pertenecientes a la tradición o a la más absoluta contemporaneidad; que los coloque, por decirlo así, en un mapa.

3

No parece necesario hacer una defensa de los prejuicios, ya que resulta evidente que estos gozan de buena salud. «Que todos tengamos una dice poco en favor de la opinión», afirmó el cineasta Rodrigo Cortés, que dio cuenta así del hecho realmente penoso de que, a diferencia de la opinión, la inteligencia, el conocimiento íntimo de aquello de lo que se habla y una cierta apertura no están muy extendidos ni siquiera en el ámbito de la crítica literaria, en el que, como en las redes sociales que le sirven de modelo, todo se limita a afirmar si algo «gusta» o «no gusta» a alguien; así, no son pocos los críticos que tienden a concluir sus textos con una invitación a la compra de cierta novela y a que los lectores «no se la pierdan» o directamente la consideran «la mejor novela de la década» o «la novela del año», cosa que la beneficiaria de esta afirmación, tan arriesgada como vacua, es, a menudo, solo por una semana, cuando, sorprendentemente, «la mejor novela de la década» resulta otra.

La defeción de la crítica literaria, convertida en herramienta de promoción del negocio editorial, ha ido acompañada en los últimos años de la reducción del número de sitios en el que es publicada: en el número de julio y agosto de 2012 de *Cuadernos Hispanoamericanos*, una publicidad de la Asociación de Revistas Culturales de España (ARCE) reseñaba ciento diez publicaciones, muchas de ellas, dedicadas a los libros; algo menos de una década después, en el catálogo de esta organización correspondiente a los años 2020 y 2021, las revistas son solo cincuenta y cinco, la mitad.

Naturalmente, la disminución del número de publicaciones culturales, y la del número de páginas de los suplementos y revistas culturales de la prensa generalista, se ha visto compensada por la aparición de nuevas publicaciones en línea y de un aumento de la conversación sobre libros en las redes sociales; el problema

es que en esos ámbitos, a la vez que la popularidad reemplaza a la excelencia, no existen las condiciones necesarias para una profesionalización del crítico: si no accede a la profesionalización este, por una parte, no puede leer todo lo que debería y, por otra, depende por completo de la satisfacción de las expectativas de su público y de la industria editorial, a la que debe seducir mediante reseñas entusiastas y *blurbs* y a través de la aceptación de sus estrategias comerciales para tener la impresión de que se sienta a la gran mesa –por cierto, completamente imaginaria– de la literatura y de la crítica.

Bajo condiciones como estas, no es del todo justo pedirle a la crítica literaria en español algo más que opiniones breves sobre rasgos superficiales de los textos que le generen adhesión o rechazo, consignadas apresuradamente, *ad hominem* –puesto que, como escribió Ezra Pound, «es fácil descubrir al mal crítico cuando empieza por hacer comentarios sobre el poeta en vez de comentar el poema»–, carentes de esa «tensión permanente» que Terry Eagleton consideró la esencia de la crítica, a la que esta no debería renunciar nunca si no desea perder toda legitimidad.

4

En un ensayo publicado por la revista *Otra Parte* en septiembre de 2019, el investigador argentino Leandro Donozo escribió que «la crítica tiene que ser más que informar y emitir juicios. Un texto puede ser, con todas las comillas y las salvedades del caso, una forma de obra, a medio camino entre el periodismo [...] y la literatura, pero con un peso propio, con algo que aportar en un sentido comparable al que una nueva [obra] puede ofrecer. Una crítica puede ser también una herramienta de construcción artística y social. Quizás, la crítica pueda ser una forma de producción, y la producción, una forma de crítica».

Tal vez parezcan expectativas muy elevadas, pero son necesarias para producir un tipo de crítica literaria en el que confluyan el texto y el archivo, el gusto personal y una mirada informada sobre la especificidad del texto y la forma en que este cumple o traiciona sus propósitos, literatura y mundo, la experiencia individual del lector y el carácter social de la producción y la circulación de literatura. La posibilidad de que los textos, al margen de su inevitable condición de mercancía, continúen produciendo verdad y sentido y que, así, la literatura siga siendo relevante para la discusión pública depende estrechamente de que la crítica literaria renuncie a los vicios que la convierten en «mala crítica» para producir, ella también, verdad y sentido.

Goodreads y las reseñas de los usuarios de Amazon son una anticipación del futuro que nos espera si la crítica no hace su trabajo, todas esas opiniones de compradores que han llegado a los textos por alguna razón y tienen juicios singularísimos que demuestran su profunda incomprensión de lo que han leído: en julio de 2017, por ejemplo, un comprador de la edición norteamericana de *Matar a un ruiseñor* admitía que no había leído el libro pero le daba solo una estrella de todas maneras porque no le gustaba cómo estaban guillotinas las páginas de su ejemplar; en mayo de ese año alguien se limitaba a afirmar que «Atticus Finch es un racista chiflado y es momento de que lo bajemos de su pedestal»; un año antes, otro se quejaba de que había «demasiados personajes en las primeras páginas» y que no estaba claro quién era quién; para uno más, se trataba de «el libro más aburrido del mundo: léelo solo si no disfrutas de tu vida»; otro, por el contrario, y también sin ninguna fundamentación, decía: «Es un libro agradable, me gustó bastante».

Una crítica literaria que no avance sobre el gusto y la opinión no tiene ninguna razón para merecer más lectores que los de estas reseñas, o mejores, y carece de cualquier posibilidad de competir con quienes establecen reputaciones en los entornos digitales. Según la plataforma ShowMB, solo cinco «*influencers* de libros» (sic) se dividen un público en crecimiento que se aproxima a la literatura a través de estos prismas deformantes; sus presentaciones conforman programa: «Mis *hobbies* son la fotografía artística y la lectura. Juntos crean la combinación perfecta para conocer la magia de los libros», se presenta uno de ellos; otro dice: «Me gusta sumergirme en cientos de proyectos de diferentes tipos y terminar todos ellos con éxito». Hay más. Ninguno de ellos proviene de un crítico profesional o de alguien que haya realizado estudios literarios de cualquier tipo en cualquier grado, pero su interés en la literatura es notable en comparación con el de quienes compiten por el interés de su público. La «superestrella francesa de Instagram Maddy Burciaga» acaparó titulares en la prensa en enero de 2021 por recomendar libros falsos, por ejemplo, simples cajas de cartón con cubiertas de libros impresas en ellas, a los seguidores que quisieran «decorar su casa, pero no leer», y el incremento del teletrabajo y de las videollamadas a raíz de la pandemia hizo que Amazon lanzase al mercado un papel de pared que consistía en la fotografía de una biblioteca repleta de libros: las existencias se agotaron en pocas horas.

«Los escritores mueren dos veces, primero sus cuerpos, luego su obra, pero lo mismo producen libro tras libro, como pavos reales desplegando sus colas, una maravillosa llamarada de color que muy pronto es arrastrada por el polvo», escribió Leonard Michaels; para no confundir el polvo con alguna sustancia más nutritiva y para evitar la segunda muerte de los textos que conforman y dialogan con nuestra sociedad, es necesaria una crítica literaria que presuponga los prejuicios del lector y la facilidad con la que este es manipulado por una industria cultural cada vez más centrada en la producción de sentimentalidades fatuas y de fácil digestión y que trascienda a ambos; que trabaje contra la lectura mimética de la ficción, emanación de hábitos de lectura inculcados por la institución escolar, en el marco de la cual el escritor habla al lector «de lo que conoce» o, peor aún, «de lo que le pasó» reduciendo la literatura a mal periodismo; que establezca por fin una distinción clara y seminal entre «autor» y «narrador», entre el asunto de los libros y lo que estos significan también en términos de forma y como expresión de una cierta historia de las técnicas literarias; que no se limite a dar cuenta de intenciones, sino que las ponga a prueba y especule sobre qué dicen acerca de la idea de autor, sobre el negocio editorial, sobre la discusión pública en torno a los libros en tanto repositorios de formas posibles de vida, como proyectos utópicos de vidas y sociedades probables; que trabaje contra el abismo cada vez mayor que existe entre el juicio crítico y las opiniones de los consumidores del que ya hablaron en 2019 José Antonio Luna y Raúl Sánchez en un artículo para *Eldiario.es* en el que constataban que la popularidad entre los espectadores de ciertos filmes iba en proporción inversa a la valoración de los críticos cinematográficos y existía al margen de los criterios que estos utilizaban para abordar las obras fílmicas como el concepto de autor o los movimientos estéticos y políticos en cuyo marco esas obras habían sido producidas.

Se trata de una tarea inmensa, que requiere de una vitalidad y de una exigencia que tal vez la crítica literaria en español no esté en condiciones de ofrecer en este momento y que, sin embargo, resultan urgentes. Una etapa de *Cuadernos Hispanoamericanos* llega a su fin con la marcha de su séptimo director, Juan Malpartida, y estas reflexiones en torno a la crítica pretenden también recordar el propósito y el sentido de una publicación que algunos leíamos mucho antes de tener la oportunidad, y el placer, de escribir en ella. Una de las manifestaciones más visibles de la defeción de la

crítica literaria en español está en la evidente falta de calidad de los libros más celebrados de la literatura hispanoamericana de los últimos años, lo que demuestra, una vez más, el hecho de que no puede haber buena literatura donde no hay una crítica literaria «buena». Lo que queda por hacer para salvar la crítica literaria en español de la instrumentalización por parte de la industria, de su desconocimiento por parte de muchos lectores y de la pobreza de los criterios con la que la ejercen algunos de sus miembros es, tal vez, enorme, pero consiste en un esfuerzo que los críticos deben (debemos) estar dispuestos a hacer, ya que, como escribió el joven crítico alemán Michael Hasin en 2015, «para escribir crítica se necesita fe, no en Dios, sino en la literatura. Los críticos tienen que creer que esta es buena no solo para ellos sino también para los demás. Tienen que ser fundamentalistas, tienen que hacer proselitismo». Y si es así, es mejor que comencemos cuanto antes.

Nuevas CAVILACIONES al atardecer

Para Juan Malpartida

Dos sabios consejos: «El que sabe no habla, el que habla no sabe», según Lao-Tsé; para Wittgenstein, «de lo que no se puede hablar, mejor es callarse».

Pero ¿cuándo sabemos que de algo no puede hablarse? Y, cuando de algo puede hablarse, ¿es mejor hablar que callar? No acaban ahí mis preguntas porque, bien mirado, ¿cuándo hablar, cuándo callar? O, dicho de otra manera, ¿de qué cosas hablar, de qué cosas es mejor callarse?

El abate Dinouart publicó en 1771 *El arte de callarse (L'Art de se taire)*. Estudió el arte de callar... hablando.

*

Emil Cioran hizo de la desesperación todo un estilo. ¡Y qué estilo! Ya que no siempre podemos sumarnos a su desesperación –para la que, por otra parte, a ninguno de nosotros nos faltan motivos más de una vez en la vida–, es difícil no adherirse al ritmo de su frase, a esa prosodia mágica. Contradictoriamente, *comme il faut*, quien habla del amor como de «esa gimnasia que acaba con un gemido» es, al mismo tiempo, un escritor de una *sensualidad* sintáctica única.

De sobra lo sabía el propio Cioran. Llamó a eso «la voluptuosidad de la palabra». Una gran virtud que fue en él, al mismo tiempo, una gran debilidad. Cuánto amamos las dos sus lectores.

*

En relación con las lecturas de la obra de Kierkegaard que Clara Westhoff y R. M. Rilke realizaban en el París de comienzos del siglo xx, no he podido menos que recordar que, exactamente por las mismas fechas, Unamuno se «chapuzaba» (es la palabra que usa en una carta a Clarín) en los escritos de su «hermano Kierkegaard» y su dialéctica existencial. Es del todo coherente que Heidegger –considerado un «existencialista»– se haya interesado por este asunto en su diálogo con Westhoff, puesto que Kierkegaard es tenido por un preexistencialista.

Lo mismo que Unamuno, por lo demás. No entraré aquí con una opinión propia (no la tengo) sobre el influjo del teólogo danés sobre el escritor español. Se ha dicho que Unamuno «altera» a su conveniencia el pensamiento de Kierkegaard. Tal vez. En el plano de la escritura, me interesa aquí tan solo subrayar el hecho de que uno y otro necesitaran en algún momento el formato del diario para expresar el doloroso debate del acceso plenario a la interioridad. También lo hizo, por cierto, Dostoievski, considerado el «doble» literario del autor de *Temor y temblor*. ¿No se acepta ya por todos que el *Diario de un escritor* de Dostoievski es un verdadero compendio de su pensamiento?

*

Estoy dando un paseo, una caminata sin rumbo por el campo. Aire y árboles, piedras y pájaros. Pienso que son pocas las cosas que sé, y muchas, incontables, las que no sé. El aire en los árboles cautiva mis ojos y mi espíritu. Es una escritura. Mis ojos la leen sin entenderla, pero la experimentan, la gozan hondamente. En *My Philosophical Development*, Bertrand Russell afirma: «La lógica y las matemáticas... son el alfabeto del libro de la naturaleza, no el libro mismo». Alan Wood, por su parte, nos recuerda otro principio russelliano: «Ciencia es lo que sabemos; filosofía, lo que no sabemos» (*History of Western Philosophy*). La vieja metáfora del libro del mundo, del *liber mundi*, no ha necesitado en quienes la han vivido desde antiguo ningún requisito «alfabético», y menos aún premisas lógicas. No cabe negar la utilidad, la necesidad de la lógica y de las matemáticas para la comprensión del mundo. Lo que niego es que sea una condición para experimentarlo. ¿Soy un «filósofo», así pues? Algo menos: un caminante, unos ojos que ven, unos oídos que oyen.

*

«A mí me aprovechaba también ver campo, o agua, flores;... digo que me recogían y me servían de libro» (Teresa de Ávila).

*

¿Hay algo como una «memoria genealógica»? Ya desde mi primer viaje a la isla de Fuerteventura, a mediados del decenio de 1970, y en los demás que le siguieron a lo largo de los años, mi identificación con las tierras de esa isla, sobre todo las de su zona norte, ha tenido siempre para mí un misterio único, difícilmente descifrable. Con el fin de aprehender un enigma o un secreto que yo necesitaba trasponer y... expresar, me vi casi obligado a servirme de unas palabras de Virgilio en las *Geórgicas*, «signos que respiran...», al frente de unos versos míos, «Luz de Fuerteventura», en los que quise hablar de ese secreto, unos versos por los que siento hoy una debilidad especial.

El caso es que cada viaje a Fuerteventura ha representado para mí el reencuentro con algo... que no sé. Y ese «no sé qué» sigue ahí, como si me interpelara sin tregua en un raro desafío sensible. Esas tierras secas y sedientas, esa unidad deslumbrante de arena, cielo y mar, son para mí un extraño conjunto de signos de interrogación, de preguntas sin respuesta. Mi poema «Luz de Fuerteventura» daba cuenta del poder de seducción que esas tierras secas ejercen sobre mí. Pero de ningún modo era una respuesta al interrogante. No podía serlo. Al principio me decía a mí mismo que era la seducción propia de un tipo de paisaje agostado y desnudo, de intenso dramatismo espiritual, que me llevaba hacia mi infancia y mi adolescencia, especialmente a las tierras del sur de la isla de Gran Canaria, que tanto me fascinaban (y que hoy, con la hipertrofia turística, no son sino un desvaído reflejo de lo que un día fueron, un triste resto de su pureza, esa pureza que solo he vuelto a encontrar años después en ciertas islas griegas poco visitadas). Al fin y al cabo, hay una evidente continuidad paisajística entre Fuerteventura y el sur de Gran Canaria, proveniente desde luego de su común geología.

Pero hay algo más. Sé bien poco de mis ascendientes familiares. Mis datos no van allá de dos o tres bisabuelos, todos ellos, hasta donde sé, nacidos en Canarias. Sabía, como mucho, que mi apellido materno es de origen portugués, según me dijo un día, en el Instituto de Estudios Canarios, un viejo genealogista al poco de ingresar yo en ese centro y sin que mediara ninguna pregunta por mi parte sobre ello. Me gustó saberlo, por muchos motivos.

Un libro dedicado a la historia de algunos apellidos locales me informa hoy, sin embargo, de ciertos detalles sobre el asunto. Según parece, ese apellido lusitano entró en Canarias en el siglo xvii, inicialmente escrito con y (la grafía con i, usada a menudo en mi familia, fue posterior), y de allí pasó al resto del archipiélago, desde donde se extendió luego por Hispanoamérica y los Estados Unidos (he tenido ocasión de comprobar su arraigo en los listines telefónicos de Buenos Aires y Montevideo). Ignoro, en cambio, cuál ha sido su pervivencia en el mismo Portugal y en Brasil.

Pero lo que más llama mi atención es que el apellido aparece documentado sobre todo en el norte de Fuerteventura, exactamente en lo que hoy son los municipios de Pájara y La Oliva. Es allí donde se registran los primeros portugueses con ese nombre. ¿Debo suponer que es una pura casualidad la coincidencia de ese dato con el hecho de que las playas de El Cotillo o los arenales de Corralejo, por ejemplo, hayan despertado en mí desde un principio una especie de *déjà vu*, la sensación de un extraño reconocimiento? ¿Cómo entender esa rara integración de materia y espíritu?

Puesto que se trata de algo muy difícil de definir (se haría interminable entrar ahora en el viejo tópico del «no sé qué»), es inútil intentar siquiera una interpretación mínimamente justificable desde cualquier punto de vista. Podría decir tan solo: de algún modo *estuve allí* en otro tiempo, viviendo, amando y sufriendo con los de aquel lugar. Esa tierra está en mi memoria genealógica, en la sangre que he recibido de mis antepasados. Algo de ellos ha quedado en mí para que yo pueda ahora reconocer esos arenales, esas rocas, la luz herida de Fuerteventura.

*

En relación aún con Fuerteventura: «Tierra seca: el alma más sabia y la mejor», dice el conocido aforismo de Heráclito. Cómo ignorar esa otra raíz, ese origen de todo.

*

Mi «jardín suprematista»: así lo llamo cuando los amigos que vienen a casa ven por primera vez –al principio a través de la gran cristalera, y luego recorriéndolo paso a paso– el jardín que me dio por diseñar tiempo atrás y que al fin pude realizar hace algo más de un año. Los comentarios de extrañeza que hacen los amigos

resultan inevitables. Lo que ven no resulta nada del otro mundo –se trata de un jardín muy simple–, pero es precisamente esa simplicidad, me parece, lo que causa sorpresa.

Ya M. y yo habíamos decidido cambiar, antes o después, el espacio ajardinado que encontramos al comprar la casa, un espacio en el que solamente se había plantado un césped común que exigía mucho mantenimiento y una exagerada cantidad de agua de riego. Empezamos sucesivas modificaciones de ese espacio (y muchas más en la casa), pero se hacía cada vez más necesaria una completa reforma. La renovación se ha hecho esperar, desde luego. Lo justifico diciéndome a mí mismo que no era cosa fácil, aunque ya sé que como justificación mi argumento vale bien poco. Lo que más me entristece es que M. ya no ha podido verlo. A veces, en las noches más infaustas o menos soportables, me parece que ella me susurra su aprobación, y sonrío.

El esquema venía ya sugerido, en cierto modo, por el adoquinado que rodea toda la casa, obra que hicimos en su momento y que tanto nos gustaba. Era cuestión de dar una cierta continuidad a ambos espacios, es decir, el entorno inmediato de la casa y el ámbito del jardín. Fue solo después de ensayar varias fórmulas que no acababan de convencerme –por una u otra razón, todas ellas resultaban de una complejidad visual innecesaria– cuando caí en la cuenta, por una operación de reducciones sucesivas, de que mis esbozos y dibujos se parecían mucho a las formas simples y elementales propuestas en su día por Malévich y sus amigos del suprematismo, es decir, la «supremacía de la sensibilidad pura», para decirlo con palabras del propio artista ruso.

Como en la *Cruz negra* (1923) de Malévich, una hilera de adoquines dividiría el espacio en distintos cuadrados –distintos rectángulos en este caso, porque era preciso adaptarse a las medidas reales del espacio–, pero la cruz negra sería en realidad un camino de marmolina blanca, y los cuatro cuadrados blancos quedarían ocupados por un césped dentro del cual estarían plantados un manzano, un mango (uno y otro ya existentes) y un limonero; el cuarto cuadrado (rectángulo) quedaría vacío. Este último cuadrado-rectángulo vacío alude no solo a las asimetrías intencionales de algunas obras suprematistas, sino que sería también una especie de homenaje al intento de Malévich de representar o hacer visible la nada, la «supremacía» de la nada. Este aspecto enlazaba, además, con algunas características del jardín zen (sobre todo el *yohaku no bi*, la belleza del vacío) que tanto me han interesado siempre.

El «homenaje», sin ser literal, conserva una buena parte del espíritu que lo sustenta, sin excluir el color: la marmolina blanca produce un fuerte contraste con el negro profundo de la grava que rellena el rectángulo de cada uno de los frutales. Es, por tanto, una especie de «cruz negra» de colores invertidos (con el suplemento del intenso color verde del césped).

Lo que más me importa: se trataba de construir un pequeño espacio de contemplación. El orden de los elementos y la organización de los colores la facilitan, y hasta en cierto modo la provocan. La mirada y el espíritu se aquietan. Contribuye mucho a ello, por supuesto, la imagen elemental de la cruz, la llamada «cruz griega» (rectangular en este caso, con la parte horizontal extendida), tan decisiva para la tradición bizantina, y desde luego para Malévich, a través del arte de los iconos. La cruz ha sido siempre una representación del equilibrio de fuerzas activas y pasivas. Y también, se ha dicho, de la «conciencia sujeta al tiempo».

Es esto último lo que más me atrae de esa imagen y de mi pequeño «jardín suprematista» en su conjunto. Me gusta detener la vista en esas armonías sencillas. Algunas tardes –y algunas noches, con las luces encendidas en el suelo– no puede ser mayor la sensación de intimidad. Es una intimidad paradójica, puesto que se trata de un espacio exterior. Sentado en la escalerilla, bajo el sol, o en un recodo de sombra, me ha ocurrido alguna vez sentir una rara paz, un aquietamiento difícil de describir. Visto desde el interior de la casa, mientras oigo música, o al levantar la vista del libro, hay en el jardín un orden particular que, a su manera, silenciosamente me convoca a no sé qué meditación. Tal vez a una meditación sin contenido, una meditación vacía.

*

Lo que constituye más hondamente al poeta es su íntimo debate entre el deseo de saber (*libido sciendi*) y su entrega al misterio. El poeta sabe siempre que, como asegura Borges, «la solución del misterio es siempre inferior al misterio mismo».

*

El «crecimiento de una mente», en el sentido de Wordsworth, el desarrollo de una sensibilidad, diríamos, es un conjunto de fuerzas, de estímulos, de estimaciones y desestimaciones que poseen diverso carácter y diversa intensidad. ¿Hasta qué punto podemos

ser objetivos respecto a ellos? ¿Podemos en realidad, simplemente, *identificarlos*?

Solía empezar más o menos así, con ligeras variantes en cada ocasión: «Hola, ¿qué tal? Saludos de Ángel Álvarez. Esto es *Caravana* en La Voz de Madrid. Y *Caravana* ha nacido porque son jóvenes los viajeros de nuestra carreta. Porque son jóvenes, este tema es casi un himno para una nueva generación...». Y enseguida se escuchaba una canción seductora: de The Beach Boys, de Elvis Presley, de The Shadows, de Roy Orbison, o *Where Are All the Flowers Gone* cantada por The Kingston Trio. El programa se emitía hacia las tres de la tarde y presidió buena parte de mi adolescencia. Yo hacía todo lo posible por escucharlo cada día. Ningún otro programa radiofónico despertó nunca en mí tanto interés; ninguno como él, en todo caso, ha elevado tanto mi espíritu en lo que podríamos llamar las posibilidades de la *imaginación sonora*, en la modalidad de la que hablo aquí.

¿A qué me refiero? Si el programa me fascinaba era porque me conducía, lo mismo con la voz de Álvarez que con las propias canciones, a otro lugar, un lugar desconocido, objeto de una ensoñación absoluta, un espacio de deseo que únicamente era posible gracias a la sonoridad. Esta me *transportaba*, literalmente. A veces lo hacía, en realidad, a un espacio solo conocido entonces de manera muy vaga –la «dorada California», pongamos por caso, en las voces de The Beach Boys, de The Byrds o en la bellísima canción «California Dreamin'»–, pero la mayor parte de las veces ese espacio no estaba vinculado a ninguna imagen previa. Era, sencillamente (¿sencillamente?), un espacio creado por la voz y por la música. Ahí residía el enigma. La voz del propio Ángel Álvarez tenía mucho que ver en ello. Mejor dicho: la voz, si lo pienso bien, hacía nacer el aire mismo en que tenía lugar aquel vuelo hacia lo imaginario de aquella sonoridad, de aquella música. Una voz envolvente, soñadora ella misma; una voz que parecía, a su vez, estar volando ansiosa a otro lugar. *Vuelo 605* fue el nombre alternativo que el programa adoptó con el tiempo. Un nombre coherente: Ángel Álvarez era un piloto de aviación comercial que traía siempre, de cada uno de sus viajes, novedades discográficas relacionadas con la «música de los jóvenes», puntualmente retransmitidas en su programa radiofónico, y muchas veces en calidad de estrictas primicias.

Vengo preguntándome desde hace tiempo en qué contribuyó exactamente el programa de Ángel Álvarez a mi educación estética. Es difícil saberlo. ¿Una cosa más que ignorar, y que

debo limitarme a *sentir*? Un día me enteré de que estaba a la venta un doble disco compacto con una selección de temas de *Caravana - Vuelo 605* editado por EMI. No tardé en conseguirlo. Volví a sentir lo mismo que entonces, pero ahora con el suplemento de una irreprimible nostalgia. Volaba a otro lugar y ahora, además, a otro tiempo. «Hola, te habla Ángel Álvarez. Esta es la música de *Vuelo 605* para jóvenes emociones, que a veces llegan como una suave brisa, a veces como un huracán... Música distinta para una juventud distinta también, una juventud que sabe y que desea saber...».

*

Me ocurre a veces, al andar por la calle, o al mirar por las ventanas de casa. Algo se hace bruscamente perceptible: el lugar. «Leer una casa», «leer una habitación», decía Bachelard. ¡Qué gran lección, qué tarea inagotable! Pero hay una experiencia anterior: *vivir* una casa, una habitación. Vivir un lugar cualquiera.

¿Cómo habitamos nuestros espacios? Por lo general, con una desconcertante indiferencia, o con un interés reducido casi a su mínimo grado. Me refiero a la relación que solemos mantener con toda clase de espacios: el doméstico, el urbano, el rural. Apenas se les concede importancia, y los automatismos acaban imponiéndose, es decir, miramos sin ver, percibimos sin conciencia, habitamos sin habitar. A ello contribuyen sin duda los modos de vida hoy dominantes, empezando por la arquitectura de horribles bloques, los pisos adocenados, las viviendas grises y repetidas hasta la saciedad.

Hojeo una vez más la *Guía de la Casa Luis Barragán*, un opúsculo de poco más de medio centenar de páginas, impreso en blanco y negro. No hace justicia a la belleza del espacio que aspira a presentar y resumir, la casa que el arquitecto mexicano Barragán se construyó como vivienda particular en la calle General Francisco Ramírez de Ciudad de México. Adquirí este opúsculo en la misma casa, como recuerdo de una visita inolvidable que M. y yo hicimos al lugar en 2007, y de la que hablo con cierta amplitud en mi diario de ese año.

Los mejores arquitectos son para mí aquellos que nos hacen tomar conciencia del espacio. De hecho, su tarea no es distinta, en este sentido, a la de los escultores. Pero no *habitamos* la escultura, salvo en un sentido metafórico, si entendemos que una casa, o una habitación, o una plaza, es en cierto modo una escultura. A mi ver, lo que consigue Barragán, tanto en su propia casa como en

otros edificios suyos que he tenido ocasión de visitar, es adquirir conciencia del espacio como tal, pero de un modo casi contemplativo, como si contemplar y habitar se convirtieran en una sola y única cosa. Puede hablarse de una cierta *religiosidad* del espacio habitable. Por supuesto, no ha sido el único arquitecto que ha perseguido ese objetivo o invitado a vivir esa experiencia, pero en Barragán se hace inconfundible y *única* (muchos arquitectos han seguido su ejemplo y pueden considerarse, en este punto, discípulos suyos).

¿Las condiciones? La desnudez, ante todo. Pienso ahora en las «condiciones del pájaro solitario» de Juan de la Cruz. Estoy seguro de que se trata de aspectos del mismo orden perceptivo y sensitivo. Barragán aseguraba haber aprendido mucho de los muros ciegos norteafricanos, esas largas paredes monocromas (que yo he visto muchas veces en Marruecos) cuya *monotonía*, en el sentido más estricto de la palabra, acaba volviéndose de un atractivo visual irresistible. Barragán combinó colores, sabiamente. ¿Por qué sus muros, aun así, nos siguen pareciendo tan desnudos?

Conciencia del espacio habitable, del espacio *habitado*. Me pregunto si esa no era precisamente la función de las esferas, a las que Barragán era tan aficionado, que reflejan en su espejo curvo todo el espacio de una habitación. Mirar ese reflejo es observar todo el espacio. Recuerdo que abundaban en las habitaciones de su casa.

*

Durante una larga temporada, en los años de Barcelona, escuchaba yo de manera obsesiva el *Réquiem* de Mozart. Sería inútil preguntarme por el motivo de esa frecuentación, porque no sabría encontrar ahora una respuesta. No sé qué ganaría si consiguiera adivinar en qué medida obraba o no en mí la «pulsión tanática» o cualquier otra de las fórmulas freudianas al uso. Supongo que me sobrecogía ante todo su grandeza hímica, su impresionante sublimidad, reforzada por la calidad extraordinaria de la interpretación (la versión era la de la orquesta sinfónica de la BBC dirigida por Colin Davis, y aún la conservo). Tal vez era un modo de penetrar en el misterio de la finitud, en el modo en que ese misterio nos constituye en todos los sentidos. Habita en nosotros y se hace más o menos presente según las épocas y las experiencias vividas. Ese misterio también nos amenaza. No debe

apoderarse de la conciencia e impedirnos vivir. Ciertos misterios deben ser mantenidos a raya.

*

Las velas encendidas... Su seducción, y hasta podría decir su *llamada*.

Recuerdo ahora, por cierto, la de El Greco en su *Muchacho encendiendo una candela*. El cuadro está en Nápoles, pero lo vi hace unos años en Madrid. Corresponde al periodo romano del pintor y se inscribe, según parece, en cierta tradición basada en no sé qué pasaje de Plinio el Viejo. El súbito resplandor oscurece el fondo. Tan solo alumbra el rostro del muchacho. Una vela encendida contra la oscuridad del mundo.

*

Una tormenta de granizo en plena ciudad subtropical era mucho más que una rareza: era, en realidad, la irrupción de lo imposible. Lo era, desde luego, para un niño, que debía frotarse los ojos si aspiraba a creer lo que estaba viendo. Y que no tardó en salir de casa, incrédulo aún, para sentir en sus manos las piedrecillas heladas, para sopesarlas, palpar su consistencia y contemplar, hipnotizado, su blancura.

La tormenta de granizo en Las Palmas de Gran Canaria, junto a la playa, fue uno de los pequeños acontecimientos de mi infancia, y su recuerdo está tan vivo para mí que casi puedo reconstruir aquellos momentos minuto a minuto. El sentimiento de la maravilla y de lo insólito alienta en todos los niños, pero no siempre tiene una base real. Los juegos de magia, por ejemplo, encierran para un niño un magnetismo único (los adultos vuelven en cierto modo a la infancia cuando contemplan un espectáculo de magia), pero todo lo relacionado con los espectáculos de la naturaleza pertenece, diría yo, a otro orden de asombro o de fascinación. Es lo *real* que no lo parece pero que lo es, en toda su materialidad. Suele decirse que es eso lo que ocurre, pongamos por caso, con las gentes de tierra adentro que ven por vez primera el mar. De ese mismo orden era el granizo sobre la arena de la playa. De pronto, lo imposible se manifestaba. Era una magia *real*. Lo impensable, lo inverosímil, caía allí sobre aceras y azoteas, golpeaba sordamente la arena. Aquel sonido ahogado, aquel raro blancor.

*

Me llega la noticia de la muerte de Salah Stétié, ocurrida el martes pasado (o el miércoles, información confusa). Traduje una vez dos poemas suyos y le consulté algunos detalles. En ese momento ya manteníamos correspondencia epistolar.

A Stétié llegué, me parece, por recomendación del poeta y ensayista Salam Al-Kindy, autor de un bello libro sobre poesía y filosofía de la era preislámica. El origen libanés de Stétié y su larga vida en Francia lo situaban en un espacio cultural de privilegio. Mallarmé y Rumi, simbolismo e Ibn Arabí. Sus poemas dibujan paisajes mediterráneos: olivos, cabras, piedras, peras «dormidas en la alta ley de la luz / cuyo nombre eterno es *xvarnah*». No me extraña que haya cedido su legado al museo Paul Valéry, en Sète. Dos espíritus mediterráneos.

En una de sus cartas, recuerdo, me propuso que lo invitara a las islas. No surgió la ocasión. Aunque vivía retirado en una casona del siglo xvii en Le Tremblay-sur-Mauldre, le gustaba viajar.

Su «hermetismo», discusión absurda. Solo hablan de hermetismo quienes siguen creyendo que un poema es un artículo periodístico y puede (y hasta debe) leerse como tal.

Releído esta noche, en homenaje, *Signes et singes*. «Dolor es el nombre de la rosa». El nombre, en realidad, de todo lo que vive.

*

«Tiempo de efigies», así se titulaba el poema. Tiempo de imágenes, de representaciones. Un muchacho recorre un paraje marino a lo largo de un día, y elucubra de manera más bien alambicada y fantasiosa acerca de lo que ve y de lo que imagina: el mar ante el cual «se agita el mundo», el amanecer y sus colores azarosos, las gaviotas que sobrevuelan la «vidriera abúlica» de las aguas, los peces tendidos en el mimbre, el sol en su expansión, los cuerpos y su «trashumancia» sobre los arenales, la llegada del anochecer...

Escribí *Tiempo de efigies* en la primavera y el comienzo del verano de 1970. Se publicó en forma de pequeño cuaderno en agosto de ese mismo año (en el colofón consta que se terminó de imprimir el día 7 de ese mes). Yo tenía 17 años.

Incluso para el más escéptico ante las supersticiones del calendario, algunas fechas no escapan, no pueden escapar, a cierta significación íntima. Dentro de unos días se cumplirán cincuenta

años de la edición de ese cuaderno, mi primer libro. Es verdad que hubo alguna publicación anterior en periódicos, pero es imposible permanecer indiferente ante el poder simbólico y casi mágico de esa fecha. Sería relativamente fácil descender a los pozos de una fácil nostalgia por las escalerillas de la memoria. Si un año es ya una alegoría cósmica, ¿cuántas alegorías no encerrarán los cincuenta, cuántos ciclos de muerte y resurrección?

Bien, de acuerdo. Ninguna nostalgia, así pues. ¿Qué quedó de ese poema primerizo, lleno de tosquedades? Una duradera insatisfacción... No sabría decir exactamente de qué clase. Yo conocía el impulso de la expresión. Poseía el *instinto*, por decirlo así, pero carecía aún del lenguaje necesario, de su realidad unificadora. Quince años más tarde, invitado a reimprimir en un solo volumen mis primeros libros, volví a escribir de principio a fin ese poema. Es algo que nunca he vuelto a hacer: detalles mínimos aparte, no puedo retocar o rehacer un poema cuando ya forma parte de un libro. Fue una especie de palimpsesto. Más aún –me dije aquella vez, al retomarlo–: ese poema necesitó quince años para escribirse, o para terminar de escribirse. Hoy lo sigo viendo de ese modo.

Decir el mundo visible, dar nombre a lo real y a las sorpresas del mundo contingente, pero también imaginar, traspasar el plano de las apariencias... Aunque es asunto sin relevancia alguna para el lector, salvo para el muy curioso, no puedo dejar de recordar que el poema obedecía para mí a la impregnación espiritual y sensible que desde mi infancia yo venía recibiendo del mar y de su entorno, algo que no puede sorprender en un insular. Tampoco puedo dejar de recordar las lecturas a las cuales asocio hoy esos versos. Versos, digo. Sin embargo, hay en la primera versión de ese poema una clara indecisión entre el verso y la prosa, y de ahí sus ocasionales y extraños versículos. En las imágenes, fuera de *El cementerio marino*, que yo había leído con asombro dos años antes, no puedo dejar de evocar algunas resonancias de Rimbaud y hasta de Saint-John Perse: sus «Elogios» e «Imágenes para Crusoe» tuvieron en mí por aquellas fechas a un lector todavía un poco epidérmico, víctima del deslumbramiento, pero a esas imágenes debo, sin duda, el primer reconocimiento de mi ser insular. Fue también la época en la que descubrí los *Tres poemas escondidos* de Seferis, en la brillante traducción castellana del mexicano Jaime García Terrés. Ese libro resultó muy importante en mi formación. Para el poeta griego, oscuridad y luz eran una única realidad indisoluble. ¿Por qué rehuir lo oscuro, lo secreto? ¿No

está la oscuridad en nuestras almas, según dijo una voz inconfundible? Todo lo demás... Sobra aquí cualquier autointerpretación. No negaré, de todas formas, que en *Tiempo de efigies*, con el título definitivo de *Día de aire*, está ya, en germen, mucho de lo que he tenido ocasión de escribir luego con mayor o menor fortuna, hasta hoy mismo, tanto por profundización como por desviación o alejamiento. En la reescritura del poema, en 1985, ya empezó a ponerse de manifiesto esa doble actitud.

¿Qué recuerdo de aquellos días de agosto de 1970, con el cuaderno en las manos, como lo tengo ahora, después de haberlo tomado del estante? La sensación de un íntimo, indefinible desconcierto, sin duda. Y el olor del papel y de la tinta, tan vivo e inolvidable para mí. Ya no existe, hace mucho.

*

Mañana de verano, ventanas abiertas. El aire parece surcar la casa. Llega hasta mi mesa de trabajo un vilano.

¿Un signo? Una interpretación debidamente budista me llevaría a borrar todo lo escrito en estas páginas.

Y hasta toda escritura, simple ilusión.

Por Adolfo Sotelo Vázquez

Retahílas: la luz y el fuego de las PALABRAS

Para Juan Malpartida, en presente perdurable

Casi todos los que pasan por diálogos, cuando son vivos y nos dejan algún recuerdo imperecedero, no son sino monólogos entreverados; interrumpes de cuando en cuando tu monólogo para que tu interlocutor reanude el suyo; y cuando él, de vez en vez, interrumpe el suyo, reanudas el tuyo tú. Así es y así debe ser.

MIGUEL DE UNAMUNO

I
Tras una larga etapa de silencio en lo que atañe a la literatura de ficción, Martín Gaité presentó en sociedad –los imperativos de las industrias culturales– la que a mi juicio es su mejor novela, *Retahílas*. Por ello creo atinado lo que el 20 de mayo de 1974 afirmaba en su presentación: «A mí esta novela que hoy les presentamos –habla en su nombre y en el de Josep Vergés, *alma mater* de ediciones Destino– me parece la mejor que he escrito en mi vida». Seguramente es pertinente extender esta opinión más allá de esa fecha concreta. En las palabras de la presentación Martín Gaité (2017, pp. 1061 y 1063) señala que la elaboración de la novela, cuyo germen primero data de ocho años antes, se ha beneficiado de su «dedicación durante diez años a temas y estudios no literarios», hilo del que convendría tirar para conocer la urdimbre de la novela y de las reflexiones que la autora fue archivando en su escritura, en sus cuadernos.

Ahora bien, lo que parece decisivo en una novela que es un proceso de conversación, mientras agoniza una anciana en una finca gallega que atesora la memoria de la familia, es su vincula-

ción con un libro apasionante de Martín Gaité. Me refiero a *El cuento de nunca acabar*, que vio la luz, tras mucho telar, en 1983. La escritora lo confesaba en una entrevista de 1979¹. El texto que sigue a continuación explica *Retahílas* desde el canto a la luz y al fuego de las palabras, verdadera *intentio auctoris* de la obra.

II

El viejo pazo de Louredo es el agrietado y ruinoso marco en el que dos personajes centrales, Eulalia y su sobrino Germán, durante una noche de agosto y mientras la centenaria abuela y bisabuela agoniza, entretienen una prodigiosa comunicación de *Retahílas* de palabras que cumple tres funciones que se me antojan primordiales para entender la densa y espléndida calidad de la novela. Con un rigor sorprendente y una brillantez inusitada, el discurso del relato se conforma mediante dos voces que Gonzalo Sobejano (1975, p. 499) ha definido como «monólogos atentamente escuchados, más que interlocución» y Gonzalo Navajas (1987, p. 51) como «diálogo prototípico, un paradigma casi ideal de lo dialógico», y que son, en efecto, monólogos entreverados, correlativos y comunicantes porque suponen una verdadera exploración del alma propia y de la entrega sincera de esta al interlocutor. Rezumando alma se logra la auténtica y efectiva comunicación a la que el lector asiste deslumbrado y hondamente seducido.

Este verterse, este darse a sí mismo de clara filiación unamuniana en la que no creo necesario insistir², junto con ese tú que permanece alerta para a su vez derramarse y entregarse, es lo que permite la comunicación franca y auténtica que reconocen los dos interlocutores. Eulalia lo explicita en un pasaje muy relevante de la novela por su convergencia con la búsqueda de interlocutor que Martín Gaité ha tratado tanto en su ensayo de 1966 «La búsqueda de interlocutor» como en diversos capítulos de *El cuento de nunca acabar*, obra tributaria de *Retahílas*: «Las historias son su sucesión misma, su encenderse y surgir por un orden irrepetible, el que les va marcando el interlocutor, aunque no interrumpa, es según te mira, ahora las desvía por aquí, ahora por allá, a base de mirada, y nunca dan igual uno ojos que otros; el que oye, sí, ese es quien cataliza las historias, basta con que sepa escuchar bien, se tejen entre los dos, “dame hilo toma hilo”. [...] Y cada mirada incubaba una historia. / A mí hoy me hacías falta tú, precisamente tú, menos mal que has venido» (Martín Gaité, 1974, E-Tres, p. 100)³.

Mientras Germán lo hace retomando el motivo de las distancias entre hablar y escribir expuestas por Eulalia poco antes y

por la propia Martín Gaité⁴ en su ensayo de 1966. Dice Germán: «Muchas de las cosas que le hubiera escrito son las que te estoy diciendo a ti hoy porque me das pie, porque *Retahílas* piden *Retahílas* y sobre todo porque te puedo ver la cara, los ojos, te tengo tan cerca como a Harry aquella tarde en su casa, hace falta ver los ojos de la gente para hablar» (G-Tres, p. 130).

Anclados en las palabras, en las *Retahílas* de palabras, verdadera alternativa al discurso mental, tal como reconoce la propia Eulalia, quien desconfía de los fantasmas agazapados en un cuarto oscuro, incapaces de encarnarse en palabras que –sonando, comunicando– cuenten, los dos interlocutores levantan un castillo de palabras en el que –como tal construcción– debe verse una de las funciones primordiales de la novela. Es la luz de las palabras que iluminan el mundo interior y los vericuetos de las andaduras personales y de la memoria familiar.

«Al hablar inventamos lo que antes no existía, lo que era puro magma sin encarnar, verbo sin hacerse carne, lo que tenía mil formas posibles y al hablar se cuaja y se aglutina en una sola y única, en la que va tomando» (G-Tres, p. 98), le dice con entusiasmo Eulalia a Germán en un pasaje de la novela que la propia Martín Gaité (1983, 2, pp. 271-272) explica en *El cuento de nunca acabar* como el tránsito de la confusión al orden a través del parto verbal, que es el correlato del bíblico «Hágase la luz»: «Las cosas solo toman cuerpo al nombrarlas, y nadie, por ignorante que sea, deja de intuir el formidable peso de las palabras ni su poder para dar a la luz lo que, antes de ser designado o mentado, yacía sin rostro en el vientre del caos».

Este parto verbal, como todo parto, lleva consigo riesgos. Derivan del fuego de las palabras del que hablaremos más adelante, completando esta principalísima función para el cumplimiento de la finalidad de la novela. Ahora quiero detenerme en una aparente paradoja que subyace en la luz de las palabras. Es la palabra hablada cargada de narratividad que domina en *Retahílas*, así como en *El cuarto de atrás*; y muchas son las páginas de la escritora salmantina en las que se insiste en la superioridad de la comunicación hablada, llegando a sostener, mediante la metáfora de las mariposas, que sin naturalidad en su empleo «las palabras sentirían el estorbo enseguida, se espantarían como las mariposas cuando notan que alguien está al acecho para cogerlas» (G-Tres, p. 99), según dice Eulalia, o, incluso más radicalmente –lo expresa Carmen en la novela de 1978 (IV, p. 122)–, que la letra escrita ahoga y mata esa espontaneidad, convirtiendo las cosas a las que

se refiere el texto «en mariposas disecadas que antes estaban volando al sol».

Sin embargo, a pesar de estas imágenes y de otros muchos pasajes más teóricos de *El cuento de nunca acabar* que soslayo, Martín Gaité es consciente desde su ensayo *La búsqueda de interlocutor* (1966) de que una de las verdaderas excelencias de la literatura es convertir la luz de las palabras en ficción escrita en la que se siga sintiendo la voz, las voces, de quienes se hablan, y nos hablan en el acto de la lectura, pues como asevera Ricardo Gullón (1994, p. 314) en su excelente estudio sobre *Retahílas*: «[El lector] también es un punto de vista que recoge el de los hablantes, lo ordena y en parte forma o deforma lo que dicen. Su palabra es inaudible, pero segura: el acto de leer la suscita, la incorpora a la conversación y a sus sobreentendidos; en su cerebro van acomodándose los signos verbales, nuevas percepciones emergen y el texto significa». La diafanidad de la reflexión de Martín Gaité (1973, p. 26) puede, debe leerse tanto en el ámbito del relato (puro enunciado narrativo) como del relato proyectado en la obra literaria: «Mientras que el narrador oral tiene que atenerse, quieras o no, a las limitaciones que le impone la realidad circundante, el narrador literario las puede quebrar, saltárselas; puede inventar ese interlocutor que no ha aparecido, y, de hecho, es el prodigio más serio que lleva a cabo cuando se pone a escribir: inventar con las palabras que dice y, del mismo golpe, los oídos que tendrían que oírlos».

Este fundamento teórico inexcusable para entender la paradoja de la luz de las palabras tiene unas inequívocas señas de identidad unamunianas. Martín Gaité, al igual que don Miguel, cree en la mayor autenticidad de la palabra frente a la letra. «En principio fue la Palabra, el Verbo, el Logos, y no la Letra, el Gramma», sentenció en *De esto y aquello* Miguel de Unamuno, resumiendo reflexiones que puntean todo su quehacer ensayístico, especialmente en *La agonía del cristianismo* (1931), donde escribe: «El espíritu, que es palabra, que es verbo, que es tradición oral, vivifica; pero la letra, que es libro, mata. Aunque en el Apocalipsis se le mande a uno comerse un libro. El que se come un libro, muere indefectiblemente. En cambio, el alma respira con palabras» (Unamuno, 1966-1968, tomo VII, p. 318).

Más en el plano de lo humano, tanto Unamuno como Martín Gaité depositan mayor confianza en lo imperfecto de la palabra, por vital y no estática que en la letra fijada y definida. Como la vida es cambio, posibilidad e incluso contradicción, la palabra

y la conversación son no solo los cauces más sinceros, naturales y espontáneos, sino los que, en verdad, vale la pena recorrer como sostienen varias veces los interlocutores de *Retahílas*. Unamuno (1966-1968, tomo I, p. 1140) desprecia de la lengua literaria y aborrece a los hombres que hablan como libros y ama los libros que hablan como hombres, afirmando que: «Sin duda es la palabra más perfecta que la escritura por ser menos material, porque las vibraciones del aire se disipan y se pierden, mientras quedan los trazos de tinta». Martín Gaité, en defensa del relato que se construye conversacionalmente, única fórmula que la acerca al relato oral, y en la estirpe de los erasmistas y de la mejor Ilustración española (¡tan bien conocida por la novelista!), llega a dictaminar en un capitulillo significativamente titulado «Lo inefable» de *El cuento de nunca acabar* que «olvidarse de la literatura es vehículo para escribir la mejor literatura» (Martín Gaité, 1984, 4, p. 339).

Desde Martín Gaité deberíamos concluir que el gozo recóndito de la ficción no será otro que inventar la palabra y la elocuencia y la actitud del que escucha, idea esta última que, como intertextualidad del padre Martín Sarmiento,⁵ aparece en su ensayo «La búsqueda de interlocutor», en su libro *El cuento de nunca acabar* y en su novela *Retahílas*, si bien en su conferencia «La lectura amenazada» (14 de marzo de 1998) añade: «Tampoco es menos verdad que quien expone algo tiene la obligación de desplegar todo su talento para embarcar al lector o al oyente en esa aventura que ha de ser compartida» (Martín Gaité, 2017, p. 634).

III

La luz de las palabras ilumina la historia de la novela que es novela de novelas. De esa historia se derivan las otras dos funciones prioritarias para diseñar la intención artística y ética de la obra: el compartido autoanálisis de los personajes con la afloración de su mundo íntimo y secreto, y la reconstrucción de la memoria familiar. Todo ello desde dos voces que se crean por ellas mismas y en su tejer y destejer *Retahílas* repasan su vida y reviven el pasado. Enmarcadas por un «Preludio» y un «Epílogo» en tercera persona, las *Retahílas* de Eulalia y su sobrino fluyen dejando claro que la intención retórica apunta en tres direcciones: la anadiplosis que subraya el contacto por la palabra, la función conativa materializada en la apelación constante al tú, al interlocutor, y la función expresiva que enfatiza el desahogo que el hablar significa para el destinador. «El relieve de estos valores –contactante, apelativo y expresivo– hace de esta novela la más lírica de cuantas ha

escrito Martín Gaité, creando una fluencia, una celeridad, una libertad de emisión que aproximan su texto al de un poema» (Sobejano, 1983, p. 218)⁶. De este modo *Retahílas* se situaría en las fronteras de la novela lírica.

El presente de la narración, catalizado retóricamente, es el adecuado para que se abran las ventanas del yo y de la memoria mediante el discurso. «No, Germán, no viene a destiempo el discurso, qué va a venir, discurre hoy porque puede, porque su tiempo y su lugar de venir eran estos, y la prueba la tienes en que se teje bien» (E-Cinco, p. 189)⁷: es la voz de Eulalia indicando la oportunidad del presente de la narración que remite siempre al pasado de lo narrado. Y del pasado emerge el ansia de interlocutor de Eulalia que antaño lo tuvo en su hermano Germán o en su cuñada Lucía, pero que no lo consiguió en Andrés, su marido, de quien está separada. También brota el ansia de Germán, quien únicamente ha encontrado un verdadero interlocutor en su amigo Pablo, ya que no lo han sido ni su padre ni Colette, su madrastra.

El soborno del tiempo, la edad, junto con el cervantino «ir siendo» del personaje, determina que Eulalia sea el interlocutor principal en lo que atañe a la introspección y a la retrospección, si bien no puede olvidarse que la teoría narrativa de Martín Gaité apuntala, al modo de William Faulkner, la configuración de los personajes de la novela desde versiones simultáneas. Mientras Germán reconoce ante Eulalia: «Las cosas que me pueda contar alguien de ti ya no me pillan de nuevas que me vayan a sorprender, es distinto, siempre he tenido las versiones de los demás y la mía, y estoy acostumbrado a que no siempre coincidan, a irte recomponiendo a pedacitos y a entenderte solo a medias, a olvidarte, a rectificar luego, cuando te veo, lo que creía saber de tu persona» (G-Tres, p. 121).

La novelista se ha exployado en *El cuento de nunca acabar* en la configuración del personaje novelesco, entendida como un entramado de versiones en las que no solo adquieren relieve las propias evocaciones del personaje sino las versiones contradictorias que pueden nacer de diferentes perspectivas. Las notas de Martín Gaité son absolutamente pertinentes para *Retahílas*: «Tampoco las novelas tienen derecho a definirnos un personaje en cuanto nos lo ponen delante de los ojos, su misión es la de llevarnos por los vericuetos en que se vea metido y dejarnos ir conociendo progresivamente cómo reacciona. Cada actitud tomada, cada palabra dicha, aunque contradiga a las anteriores, va

bordando el cañamazo de la historia fragmentaria, azarosa, sin conclusión. Forzar a las cosas, a base de fusta de domador, a pasar por el aro de lo concorde, de lo comprensible, de la armonía total, es una fatiga desperdiciada y necia» (Martín Gaité, 1983, 4, p. 349).

Conocedora del ideario unamuniano y permeable al modo cervantino y proustiano de novelar, Martín Gaité consigue que las *Retahílas* fragmentarias de Eulalia y Germán nos acerquen al proceso de la historia misma que han vivido y viven, a su «ir siendo»⁸. Dejando cabos sueltos para luego poner parches, tirando del hilo para encontrar los correlatos, con una memoria que selecciona y olvida⁹, Eulalia y Germán van recobrando su identidad y su pasado, y el cuento total (la novela) «va agarrando sin que uno sepa cómo, ordenándose y multiplicándose a lo largo del tiempo, hecho a base de versiones fragmentarias, ocasionales, de esbozos que se superponen y lo rectifican» (Martín Gaité, 1983, 4, p. 337).

Antes de ser palabra, monólogos entreverados y recíprocos, lo narrado ha sido vida, que reclama no ser olvidada para no perder la identidad, los orígenes personales y familiares que exigen revivir el arsenal de la memoria y salvarlo mediante la narratividad de la palabra. Los ritos de esta navegación han exigido a Eulalia, protagonista indiscutida de la novela, un examen de conciencia, primer paso para romper la clausura de la intimidad hacia la palabra. Este examen de conciencia se ha incentivado tras la frustración de una cita perdida en una tarde madrileña y ha encontrado en la confesión ante Germán –el interlocutor ideal– el salvaconducto de la palabra: desde la figuración de la soledad al hallazgo del interlocutor y del hilo de la palabra, comunicante, recíproca. *Retahílas* es muy explícita en la descripción de este tránsito. Eulalia, que vive un presente vacío, que está atravesando un infierno propio, que sabe que la soledad era esto y es lo otro, le dice a Germán:

A ver si te crees que las cosas que te cuento esta noche con su dejillo de filosofía las sé porque las he leído en un libro, no hijo, ni hablar, antes de ser palabra han sido confusión y daño, y gracias a eso, a haber pasado tú tu infierno y yo el mío podemos entendernos esta noche; vivimos un lujo, el de poderlo contar, el de tenernos cosas que contar mientras entretenemos la espera de que la abuela pase al otro mundo; las lágrimas, los laberintos mentales y esa opresión en el pecho de tantas mañanas cuando abres los ojos se han convertido en tema de conversación, eran su precio, la con-

versación se paga de antemano, al entrar, no al salir (E-Cinco, p. 185).

Al disponer de la palabra, la pescadilla que se muerde la cola o el pozo de la soledad, de la ceguera y de la angustia –aludida en el paratexto de la novela¹⁰ como lugar desde el que surge la salvación, la palabra– se muta en vida, en plausible distancia desde la que seguir instalado en el tiempo. Ojalá a la salida de la caverna donde se ha palpado el abismo del error, el sinsentido o el pie quieto de la soledad, aparezca el interlocutor, porque así la palabra se torna en «conjuro y recinto», según atinada calificación de Ricardo Gullón (1994, p. 305). La voz existencial no oculta el eco metaficticio de las siguientes palabras de Eulalia:

Y con esto de convertir el sufrimiento en palabra no me estoy refiriendo a encontrar un interlocutor para esa palabra, aunque eso sea, por supuesto, lo que se persigue a la postre, sino a la etapa previa de razonar a solas, de decir «¡ya está bien!», encender un candil y ponerse a ordenar tanta sinrazón, a reflexionar sobre ella, reflexión tiene la misma raíz que reflejar, o sea, que consiste en lograr ver el propio sufrimiento como reflejado enfrente, fuera de uno, separarse a mirarlo y entonces es cuando se cae en la cuenta de que el sufrimiento y la persona no forman un todo indisoluble, de que se es víctima de algo exterior al propio ser y posiblemente modificable, capaz de elaboración o cuando menos de contemplación, y en ese punto de desdoblamiento empieza la alquimia, la fuente del discurrir, ahí tiene lugar la aurora de la palabra que apunta y clarea ya un poco aunque todavía no tengas a quien decírsela, y luego ya sí, cuando se ha logrado que madure y alumbre y caliente –que a veces pasan años hasta ese mediodía–, entonces lo ideal es que aparezca en carne y hueso el receptor ideal de esa palabra, pero antes te has tenido que contar las cosas a ti mismo, contárselas a otro es un segundo estadio, el más agradable, ya lo sé, pero nunca se da sin mediar el primero, bueno, puede darse, pero mal (E-Cinco, p. 188).

Dicho en otras palabras, la conciencia se reencuentra en la palabra, que es tiempo, y, proustianamente, novela.

Ya en la narratividad, las cosas que cuenta Eulalia, y en su medida Germán, pertenecen a los varios montones que Martín Gaité (1983, I, p. 71) había descrito en *El cuento de nunca acabar*: «O cuenta lo que has vivido, o cuenta lo que has presenciado, o cuenta lo que le han contado, o cuenta lo que ha soñado».

Lo vivido, lo observado, lo transmitido y lo soñado articulan, en una cadencia que apunta a las funciones centrales de la intención de la novela, los motivos de las *Retahílas*.

Indagación e introspección, rememoración y memoria tienen particularidades procedentes del ámbito de la historia en las que no nos podemos detener. Sin embargo, sería tergiversar el sentido de *Retahílas* dejar constatada tan solo la luz de las palabras, porque las palabras conllevan también fuego. Y, precisamente, esa dualidad nutre el tema central del discurso del relato y su finalidad última. Germán –el interlocutor soñado– lo advierte camino ya de la madrugada gallega en la casona medio derruida de Louredo: «Lo tuyo va por el ramo de la hoguera, y las hogueras se pueden apagar si dejas de echarles alimento, ahí está, que dan luz a costa de lo que queman» (G-Cinco, p. 217). La hoguera contagiosa de Eulalia, las palabras hechas fuego, propagan «triumfo y solemnidad» (G-Cinco, p. 223), son «la mejor borrachera» (G-Cinco, p. 224), pero son asimismo consumación, tiempo consumido, que en tanto arden como castillo inexpugnable, como hoguera habitable, como única comunicación posible, no dejan ver la ruina: «Y la casa qué va estar en ruinas, mujer, mientras sigamos hablando tú y yo, vamos anda: lo que pasa es que arde, pero el fuego es triunfo y solemnidad, no es ruina, en ruinas estará mañana» (G-Cinco, p. 223).

No obstante, mañana existe. La frontera de la madrugada y de la muerte de la abuela apuran los límites (ya en la tercera persona narrativa del epílogo) de ese «castillo inexpugnable de palabras, un hilo de palabras fluyendo de Eulalia a Germán, volviendo de Germán a Eulalia, *Retahílas* pertenecientes a un texto ardiente e indescifrable» («Epílogo», p. 233). En él se han consumido las horas de la noche y el tiempo proustiano que ha edificado la novela, pero la ruina existe y reaparece, tras esa abolición ilusoria en la que el diálogo ha bordeado el monólogo y la meditación, tras la ficción. Cuando esta se iniciaba, en la primera retahíla de la protagonista, en las primeras palabras de su perorata observaba que «la ruina, lo que se dice la ruina, nunca se sabe propiamente cuando empieza» (E-Uno, p. 18), adelantando la conciencia de saberse poseída –como la casa de Louredo que, como cronotopo realista, desaparece en la luz y el fuego de las palabras– por su «lenta invasión» (E-Uno, p. 45). Esta invasión del tiempo tiene como emblemas las arrugas y el rostro plagado de surcos en que Eulalia se reconocía al inicio de la noche y que Juana descubre en la mujer que se desprende de los brazos de Germán *au bout de*

la nuit. Mientras las palabras han hilado historias, en tanto que han tejido *Retahílas*, las arrugas y la ruina han sido una amenaza inexistente, disfrazadas (las máscaras de la ficción) en el consuelo de palabras, en el tiempo rescatado:

Germán, ya ves, qué error tan grande tenerte miedo a ti, no atreverme a decirte que me siento vacía, un eslabón perdido, con lo que consuela decírtelo, consuela tanto que deja de ser verdad. Ahora, mientras te lo estoy diciendo, se fija ese eslabón, se engancha a ti por la palabra, me quitas el miedo a estar girando sola en el vacío, me haces olvidarme de que mañana tendré que tomar decisiones, de que se hará de día sobre mi vida sin proyectos y sobre esta casa en ruinas; mientras hablamos no está en ruinas, ¿verdad que no?, vive, nos acompaña, gracias a ti se convierte esta noche en tiempo rescatado de la muerte (E-Cinco, p. 216).

¿Son los cuarenta y cinco años de la protagonista –revelados por la inapelable instancia narrativa del epílogo– la edad de la muerte? ¿Es la intención de la novela recordar exclusivamente las monedas de hierro del tiempo humano? ¿Es la finalidad de *Retahílas* comprobar, al modo de Borges (1974, p. 771), que «el tiempo es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego»? No es el caso. *Retahílas* es la luz y el fuego de las palabras, y la luz no ha cesado en el paréntesis de la noche, al contrario, ha iluminado la intimidad y la memoria familiar con toda la traza de nostalgia que se quiera, pero con la voluntad firme de seguir instalada donde tan solo debe la luz humana, en la temporalidad.

La luz es, en efecto, la de las palabras hilvanadas en las *Retahílas* que son tiempo y novela. Montada en el tiempo, Martín Gaité (1983, 4, p. 389) ha decidido habitarlo, tal y como, resumiendo las cuentas, ha escrito en *El cuento de nunca acabar*: «Cuando espantas el tiempo no lo vives. Vivirlo es lo único que te compensa del deterioro que va dejando en ti. Y vivirlo es usarlo, bordar en él»¹¹.

NOTAS

- ¹ «Este libro [se refiere a *El cuento de nunca acabar*] es totalmente tributario de todas las cosas que se me ocurrieron al calor de ese entusiasmo que siente Eulalia al hablar con su sobrino» (Martín Gaité, en Fernández, 1979, p. 171).
- ² Véase Sotelo Vázquez (1995, pp. 39-53).
- ³ En adelante citaré en el cuerpo del texto, siempre por la primera edición.
- ⁴ En el prólogo a la segunda edición de *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, fechado en diciembre de 1981, Carmen Martín Gaité (1982, p. 9) escribe: «El tema de las diferencias entre hablar y escribir, base de *Retahílas*, se apunta en “La búsqueda de interlocutor” y se recoge en “Conversaciones con Gustavo Fabra”».
- ⁵ La intertextualidad –*paratextualidad* en *Retahílas*– reza así: «La elocuencia no está en el que habla, sino en el que oye; si no precede esa afición en el que oye, no hay retórica que alcance, y si precede, todo es retórica del que habla».
- ⁶ Sin duda Ricardo Gullón (1994, p. 307) se refiere a este proceso cuando escribe: «Lo emocional domina el proceso informativo, o, expuesto de otro modo, la información surge en el flujo emocional y se hace audible en las resonancias, en las ambigüedades y en sus equívocos. La emoción podrá no ser comunicación, pero intensifica y realza lo comunicado».
- ⁷ En el capitulillo «Lo fugaz» de *El cuento de nunca acabar* (4, p. 339) lo explica la propia novelista.
- ⁸ Véase en «El tiempo narrativo. Proceso»: «Las personas tienen un antes y un después, y eso es lo que hay que saber marcar en la historia. Son su proceso, el de la historia misma que viven. No son, van siendo» (Martín Gaité, 1983, 4, p. 334).
- ⁹ Véase Martín Gaité (1983, pp. 333 y 339).
- ¹⁰ «Chaque foi que nous sommes en détresse, c'est le langage qui nous apporte la solution nécessaire. Il n'y a pas d'autre» (Parain, 1972).
- ¹¹ Actitud que refuerzan ciertas confesiones autobiográficas de la escritora: «No sé que más puedo decir de mí. Tal vez que tengo buen carácter y que no soy derrotista: hasta en los momentos más negros trato de tener presente que siempre puede renacer la esperanza, mientras quede vida. Lo único terrible es la muerte» (Martín Gaité, 1980, p. 224).

BIBLIOGRAFÍA

- Borges, Jorge Luis. «Nueva refutación del tiempo», *Otras Inquisiciones* (1952), *Obras completas (1923-1972)*, Ultramar, Buenos Aires, 1974.
- Fernández, Celia. «Entrevista con Carmen Martín Gaité», *Anales de narrativa española contemporánea*, 4, 1979.
- Gullón, Ricardo. «Retahíla sobre *Retahílas*», *La novela española contemporánea. Ensayos Críticos*, Alianza, Madrid, 1994.
- Martín Gaité, Carmen. *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Nostromo, Madrid, 1973.
 - , *Retahílas*, Destino, Barcelona, 1974.
 - , *El cuarto de atrás*, Destino, Barcelona, 1978.
 - , *Agua pasada*, Anagrama, Barcelona, 1980.
 - , *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Destino, Barcelona, 1982.
 - , *El cuento de nunca acabar*, Trieste, Madrid, 1983.
 - , *Obras completas. Ensayos III* (editado por José Teruel), Espasa Calpe / Círculo de Lectores, Barcelona, 2017.
- Navajas, Gonzalo. «El diálogo y el yo en *Retahílas*», *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Edicions del Mall, Barcelona, 1987.
- Parain, Brice. *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*, Gallimard, París, 1972 (1943).
- Sobejano, Gonzalo. *Novela española de nuestro tiempo*, Prensa Española, Madrid, 1975.
 - , «Enlaces y desenlaces en las novelas de Carmen Martín Gaité», *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité* (editado por M. Servovidio y M. Welles), Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983.
- Sotelo Vázquez, Adolfo. «No sé hablar sino veo unos ojos que me miran. En torno a la narrativa de Carmen Martín Gaité», *Letras Peninsulares*, 8.1, 1995, pp. 39-53.
- Unamuno, Miguel de. «Verbo y letra», *La agonía del cristianismo, Obras completas*, VII, Escelicer, Madrid, 1966-1968.
 - , «Intelectualidad y espiritualidad (*La España Moderna*, marzo de 1904)», *Obras completas*, I, Escelicer, Madrid, 1966-1968.

El ingenio de la ESCALERA y la improvisación

LA EXPERIENCIA Y EL NOMBRE

La experiencia la hemos tenido todos. En un momento de la conversación, ante lo que otro dice, callamos o decimos algo insulso. Una vez terminada, cuando ya no hay remedio, se nos ocurre una réplica estupenda, lúcida, ingeniosa. No es casualidad que quien nombró este fenómeno viviera en Francia en un siglo, el XVIII, en el que la conversación era considerada un arte. Se trata de Diderot, y llamó a esta vivencia el «ingenio de la escalera». Al menos, eso es lo que dice la Wikipedia y se repite por doquier. También explica la enciclopedia exprés que la escalera es la de la tribuna de oradores, que uno está bajando cuando se le ocurre la respuesta genial y ya inútil. La prueba que se aduce es un texto de su obra la *Paradoja del comediante*. Si vamos a él, comprobamos que, en efecto, se describe la experiencia, pero no encontramos la famosa expresión por ningún lado. Para colmo, la escalera que aparece no es la de una tribuna, sino la de la casa del anfitrión donde ha tenido lugar la comida en la que el narrador se ha quedado sin palabras. Merece, pues, la pena citar el texto. Dado que en la traducción de Ricardo Baeza (Madrid, Calpe, 1920) no aparece el término *escalera*, utilizo la de la edición de Mondadori de 1990, quizá a cargo –nada se dice al respecto– de Fernando Savater, quien firma la introducción general a ese y a los demás ensayos que aparecen en el libro:

Contaba yo un día este hecho en la mesa, en casa de un hombre al que sus talentos superiores destinaban a ocupar el puesto más importante del Estado, el señor Necker; había un número bastante grande de gentes de letras, entre los que estaba Marmontel, al que quiero y me quiere. Este me dijo irónicamente: [...] «Esta

interpelación me desconcierta y me reduce al silencio, porque el hombre sensible, como yo, se ve completamente afectado por lo que se le objeta, pierde la cabeza y no vuelve a ser dueño de sí mismo hasta llegar al pie de la escalera».

Estas palabras están dichas en el contexto de una discusión sobre si el actor o la actriz deben sentir aquello que interpretan. El interlocutor que cuenta la anécdota referida sostiene que la clave está en observar y reproducir fielmente y con sangre fría los gestos de una persona con sentimientos, pero sin padecerlos. Como ejemplos pone a la Clairon y a Garrick, aquella una famosa actriz francesa y este un no menos conocido actor inglés. En un *coup de génie* recursivo, Diderot introduce la polémica en la propia conversación sobre la polémica. Es el hombre sensible precisamente quien se queda sin palabras y el hombre frío quien asesta la réplica pertinente, del mismo modo que es el actor insensible quien mejor reproduce los gestos de la tristeza o la alegría y el actor fogoso el que, si bien un día puede lograr una buena actuación, al siguiente fracasará. Diderot (o el personaje que habla por él) distingue con claridad entre el sentimiento de algo y su puesta en escena, que queda entorpecida por aquel, en consonancia con lo que un profesor mío dijo una vez: «No se puede poner cara de atender y atender al mismo tiempo».

El ingenio de la escalera como experiencia nos aparece, pues, en una comida mundana, inserta a su vez en una discusión sobre el teatro. El *mundo* (en el sentido en que esta palabra se entendía en Francia en el XVIII) y el teatro, dos ámbitos que veremos se reflejan uno en otro.

Queda por dilucidar quién utilizó la expresión por primera vez, dado que no fue Diderot. Y cuando nos ponemos a buscar nos encontramos con otra sorpresa. También se la relaciona con Rousseau, quien habría dicho: «Nunca tengo ingenio más que abajo en la escalera». Como vemos, esto, de ser cierto, tampoco supondría una acuñación de la expresión, si bien aparecerían sus dos términos, *ingenio* y *escalera*. Pero es que no se encuentran esas palabras en el ginebrino. Lo que dice en sus *Confesiones*, lugar al que se remiten los que ven en Rousseau el origen, es lo siguiente: «Lo particular es que, no obstante, tengo bastante acierto, penetración y hasta agudeza de ingenio con tal que me dejen tiempo; haré una improvisación excelente si me aguardan, pero de repente nunca he sabido hacer ni decir cosa que valga la pena. Podría sostener magníficamente una conversación por correo,

como dicen que los españoles juegan al ajedrez». De modo que Rousseau tampoco acuñó la expresión si bien podemos ver en él, como en Diderot, quien tiene la ventaja de nombrar la escalera, la experiencia. Vuelve a aparecernos la escalera (pero tampoco la expresión tal cual) en unas supuestas palabras de Nicole que encontramos en la *Encyclopediana* (perteneciente a la *Encyclopédie méthodique*). Este jansenista del siglo xvii habría dicho respecto a un hombre que hablaba bien: «Me gana en la habitación; pero en cuanto estoy abajo en la escalera lo he confundido». La misma anécdota la relata Sainte-Beuve en *Port-Royal*, con una diferencia curiosa y que nos alejaría de la escalera como lugar de la experiencia: el que está en aquella cuando se le ocurre a Nicole la buena réplica es el doctor que le ha ganado en la disputa, mientras que él se ha quedado en su habitación.

No parece, pues, que la expresión se haya utilizado antes del siglo xix. La referencia más antigua que he encontrado es la del noble Pückler-Muskau, quien, en una carta escrita en alemán en 1827, la escribe en francés indicando que es usada por los franceses. Muchos años después, en un ejemplar de *Figaro* de septiembre de 1866, se lee un artículo titulado precisamente así, «L'esprit de l'escalier», en el que, con ingenio y humor, Ivan de Woestyne cuenta un inventado origen mitológico y se ponen ejemplos, además de hacerse la siguiente reflexión: «Es el ingenio de los tímidos, de los débiles y de los imprudentes, como *l'esprit d'à propos*, es el espíritu de los fuertes». Vemos aquí, pues, nombrado el ingenio contrario: *l'esprit d'à propos*, el ingenio de la oportunidad o de la improvisación.

EXCURSIÓN A LOS SALONES O EL JUEGO DE LA CONVERSACIÓN

Hemos visto que, siendo la experiencia universal, la expresión, provenga de donde provenga y como el propio Pückler-Muskau apunta al tomar nota de ella, se enmarca en el mundo de los salones. Ese mundo tiene la complejidad que le otorgan el tiempo (los salones nacen en el xvii y los seguimos viendo en época de Proust) y la variedad, por lo que cualquier rasgo que pretendamos adjudicarle puede sufrir excepciones. En un artículo publicado en esta misma revista repasamos la historia y las características de los salones, especialmente los del Antiguo Régimen. Ahora nos interesa acercarnos concretamente a sus conversaciones para ver la importancia en ellas del ingenio improvisador, el envés de *l'esprit de l'escalier*, aunque más bien deberíamos decir

que este es el envés de aquel, pues su carácter negativo y opuesto pertenece a su definición. Vimos en aquel artículo estas provocadoras líneas del *Orlando*, de Virginia Woolf: «La vieja *madame* du Deffand y sus amigos hablaron cincuenta años sin parar. Y de todo eso, ¿qué sobrevive? Tal vez, tres frases ingeniosas. Por consiguiente, es lícito suponer que no dijeron nada o que no dijeron nada ingenioso, o que esas tres frases ingeniosas llenaron dieciocho mil doscientas cincuenta noches, lo que no significa un apreciable porcentaje de ingenio para cada uno de ellos».

Sin embargo, leemos en una carta de Guez de Balzac que el relato de lo que se contaba en una semana en el hotel de Rambouillet (siglo xvii) recogía «una materia más amplia que la contenida en muchos libros de historia», «digna de ser aprendida, instructiva y al mismo tiempo divertida». Garat nos cuenta, hablando de Suard, un miembro del salón de *madame* Geoffrin (siglo xviii): «Creía que los siglos estarían mucho mejor retratados por la historia de sus conversaciones que por la de sus literaturas, pues son pocos quienes escriben y muchos los que conversan y porque es demasiado común que los escritores se imiten y copien, incluso a muchos años de distancia, mientras que no es nada raro que nos veamos felizmente obligados a hablar como sentimos y pensamos por nosotros mismos». Al parecer, quería escribir una historia de las conversaciones en Francia desde el siglo x.

¿En qué quedamos, pues? Podemos intentar conciliar ambas miradas o, al menos, explicar cómo es posible que se hayan producido, siendo ciertamente tan opuestas.

Es verdad que temas serios y elevados podían ser materia de conversación social, pero también podían serlo asuntos pequeños, corrientes y galantes. La importancia no estaba en el tema del que se hablaba, sino en cómo se hacía. «[...] Quiero que se digan cosas grandes y pequeñas, con tal de que se digan siempre bien», decía *mademoiselle* d'Scudéry. Y ello porque el objetivo de la conversación no era el de un debate que pretende llegar a una conclusión sobre algún punto oscuro o controvertido, sino que su meta era... la propia conversación. Su finalidad era ella misma. En el fondo, se trata de un juego. ¿Y cuál es la finalidad de un juego? Ninguna, pues el juego se caracteriza por no tender a un fin. No por ello es arbitrario o irracional. Es verdad que la razón hace que el hombre se dé a sí mismo fines y los persiga conscientemente, pero justamente en el juego la razón, que está presente, está desactivada en cuanto a ese carácter finalista. La razón se hace presente en el juego mediante las reglas. No hay

juego con fines, pero tampoco hay juego sin reglas. Por tanto, es necesario conocerlas para jugar. De ahí los tratados que intentaban aclarar las de la conversación. Ha de destacarse la valía de los otros jugadores, agradar a los demás, divertir, y evitar alardear del propio ingenio o el egoísmo y la pedantería. El instrumento para ello era el ingenio (*esprit*), que implicaba rapidez, estar pronto a colocar la frase oportuna, ajustada, humorística y sabrosa. Así la conversación iba cambiando de un tema a otro con celeridad. El sociólogo Simmel ha subrayado este aspecto: «El carácter de la conversación sociable incluye que pueda cambiar fácil y rápidamente su tema; ya que este aquí solo es el medio, le corresponde ser tan intercambiable y ocasional como lo son, en general, los medios frente a la finalidad establecida». Esa velocidad con la que se pasa de uno a otro asunto no impide la coherencia, aunque vista desde fuera costara encontrar cuál era el nexo de unión entre ellos.

En una de sus estancias en París, Walpole escribe una carta en la que relata la aparente incongruencia de una conversación de salón. Precisamente porque no nos enteraremos de nada conviene transcribirla:

- ¿Habéis visto los dos elogios?
- ¡Ah! ¡Dios mío, el pequeño Cossé ha muerto, qué desolación!
- ¡Y Monsieur de Clermont acaba de perder a su mujer!
- Pues bien, madame, ¿qué decir de monsieur Chamboneau, que debe recuperar la suya? ¡Es espantoso!
- ¡A propósito, parece que acaban de nombrar a dos damas para madame Elisabeth!
- ¡Claro que lo sé!
- Bien. ¡Justo acabo de dejar mi nombre en la puerta de madame de Roncherolles!
- ¿Cenáis por casualidad en casa de madame de la Reynière?

Estas palabras, envueltas en las entonaciones y gestos correspondientes, se pronunciaron un 9 de septiembre de 1775 en una de las casas más importantes de París. Si uno conoce los personajes y tiene las claves podrá pasar de una intervención a otra de un modo lógico. En una carta de Diderot se reflexiona sobre esta característica de la conversación: «Cuán singular es la conversación, sobre todo cuando el grupo es bastante numeroso. [...] En la conversación todo tiene su lógica; pero a veces es bastante difícil encontrar los nexos imperceptibles entre ideas tan dispares. [...] La locura, el sueño, la incongruencia de la conversación

consiste en pasar de un argumento a otro por el sendero de una cualidad común». Imposible no pensar hoy al leer esto, espoleados además por la referencia al sueño, en la asociación de ideas del psicoanálisis.

La disposición psicológica que permite participar en este juego de la conversación ha de permitir la velocidad para entender y para colocar la frase propia. Las transiciones son rápidas y en un minuto se ha pasado revista a una amplitud de asuntos. Como todo juego, el de la conversación consiste en un repetido movimiento de vaivén, en el que uno dice y el otro responde, un tercero interviene y un cuarto matiza, y el primero apunta de nuevo y el segundo... El resultado es una agradable situación de la que todos disfrutan por el hecho de estar juntos hablando. En ese sentido, el movimiento de la conversación era automovimiento. Aristóteles vio con claridad que lo viviente consistía precisamente en ese automovimiento. El juego representa este rasgo de la vida. Gadamer ha destacado el fenómeno de exceso, de superabundancia, que supone el juego. Y Simmel, por su parte, considera que la sociabilidad –para nosotros, la conversación– reproduce la vida sin sus espinas, sin el dolor que la realidad supone. En ese sentido, la compara con el arte, tal vez recordando aquellas palabras de Nietzsche en las que dice que el arte trata de la realidad «seleccionada, reforzada, corregida». El peligro que se abre a los salones es precisamente el desligamiento respecto a la vida, algo que podemos ver que se produce en ocasiones y que explica dos actitudes contrapuestas que vemos en la gente que los frecuenta.

Cuando la conversación funciona como juego autorreferencial, como hemos visto, produce la exultante sensación de estar vivo. Es este aspecto el que testimonia la nostalgia que Galiani sentía por ese mundo cuando tuvo que abandonarlo forzosamente: «Me aburro –escribe al barón d'Holbach– mortalmente. No veo más que a dos o tres franceses. Soy Gulliver de vuelta al país de los Houyhnhnms, que solo trataba con los caballos. Acudo a realizar visitas obligadas a las mujeres de los ministros de Estado y Finanzas. Y luego, duermo o sueño. ¡Qué vida! ¡Aquí, nada es divertido!». Y a Diderot escribirá estas significativas palabras: «Me preguntáis si he leído al abate Raynal. No. ¿Y por qué? Porque no tengo ya tiempo ni ganas de leer. Leer solo, sin tener con quien hablar o con quien discutir o ante quien brillar o a quien escuchar o de quien ser escuchado es un imposible. Europa ha muerto para mí. Me han encerrado en la Bastilla». Esa misma necesidad existencial de la conversación la vemos en *madame* de

Staël, hija precisamente de Necker, en cuya casa ocurrió la anécdota que Diderot relata en la *Paradoja del comediante*. Ya de niña dio muestras de ese ingenio en la réplica. Años después, diría a su marido que no podía vivir sin sus amigos y que una inteligente conversación le era indispensable. A un amigo suyo al que le gustaba el campo, le precisó: «Dicho sea con perdón, yo no abriría mi ventana para ver la bahía de Nápoles ni la primera vez, mientras que haría cinco leguas para ir a charlar con un desconocido que fuera inteligente».

Sin embargo, una reproducción siempre está amenazada de convertirse en caricatura. El símbolo de la vida puede transformarse, si se desvincula de ella, en un mero artificio superficial. Sin duda eso ocurre, y hay quien deja constancia de ello. *Madame du Deffand*, ese espíritu tan proclive al tedio, vio con lucidez en qué se puede convertir un juego cuando se pierde todo contacto con la vida y se vuelve de cartón piedra. En una carta dice: «Admiraba ayer por la noche la nutrida compañía que había en mi casa; hombres y mujeres me parecían muñecos mecánicos que iban y venían, hablaban, reían, sin pensar, sin reflexionar, sin sentir; cada uno desempeñaba su papel por puro hábito».

Quizá esa caricatura en que a veces se vuelve la conversación y el hecho de que existen personalidades con poco talento para la improvisación requerida expliquen la frecuencia con que durante los siglos de esplendor de los salones nos encontramos con la búsqueda de la experiencia contraria: la soledad y el silencio. No hay lugar en este artículo para una indagación, por somera que sea, en ese contramundo (pues el *mundo* era el nombre que recibía la sociedad de la conversación) en el que se cultivaban la soledad y el silencio. Espíritus tan hermanados como Pascal Quignard y Ramón Andrés se han adentrado en su teoría y, me atrevo a decir, en su práctica. Es este uno de esos momentos en que al escribir un artículo uno se da cuenta de que está tocando la semilla de otro.

Quiero salir al paso, antes de acabar este punto, de una posible objeción. Se ha señalado que en el siglo XVIII se abrió paso la idea de que la conversación había de servir para difundir los ideales de la Ilustración o como método de pensamiento, es decir, para un objetivo fuera de ella misma. Aun concediendo que eso hubiera sido así en determinados salones o incluso en todos, hay una prueba de que el carácter de juego esencial en las conversaciones no había desaparecido por completo y podía volver a retomarse en cualquier momento. Me refiero al testimonio de

madame de Staël. Define ella la conversación de este modo en *De l'Allemagne*, publicada ya en el XIX: «La clase de bienestar que ofrece una conversación animada no consiste precisamente en el argumento sobre el que se habla; ni las ideas, ni los conocimientos que se pueden desplegar constituyen el principal interés, sino cierto modo de actuar uno sobre los otros, de agradarse recíprocamente y con celeridad, de hablar en el acto mismo de pensar, de gozar al instante de uno mismo, de ser aplaudidos sin esfuerzo, de exhibir el ingenio con todos sus matices por medio del acento, los gestos, la mirada».

Volvamos al principio de este apartado, a las dos miradas tan opuestas sobre la conversación, la negativa del *Orlando* y las entusiastas, no solo de Guez de Balzac y Suard, sino de Galiani o *madame* de Staël, que la necesitaban vitalmente. Si la interpretación como juego es correcta, su tiempo es el puro presente. ¿Quién ve un partido, de fútbol o de tenis, en diferido con la fruición con que se ve en directo? A lo sumo puede comentarse un gol excepcional o una asombrosa dejada. Pero es que, además, a diferencia de otros juegos, que se ofrecen a sí mismos en espectáculo y en los que el observador coparticipa de algún modo (Gadamer habla del público de un partido de tenis como de «una pura contorsión de cuellos»), la conversación carece de público. Así, cuando algo trasciende de ella, ha perdido su fuerza, que reside no solo en lo que se dice sino en cómo se dice, incluyendo los gestos que hemos visto destacados por *madame* de Staël. No es posible apreciar el sentido de lo que ocurre en una conversación de salón si no se está dentro y mientras se está dentro. No hablo de su significado, por más que este sea, en efecto, escurridizo para quien no está en el ajo, sino de su sentido.

IMPROVISADORES FRENTE A INGENIOSOS DE LA ESCALERA

La disposición psicológica en la que nos hallamos cuando hemos de improvisar ante los demás es distinta a aquella en la que estamos cuando, en soledad, recreamos la conversación. La elocuencia puede mostrarse en un contexto y no en otro. Montaigne en sus *Ensayos* distinguió entre quienes tienen «la facilidad y la prontitud» y quienes, «más tardíos, jamás dicen nada que no hayan elaborado y premeditado». Los primeros serían, a tenor de lo visto hasta aquí, los improvisadores; los segundos, los que padecen *l'esprit de l'escalier*. Veamos ejemplos de cada uno de ellos.

Hemos hablado de la similitud entre las conversaciones y el arte. Si seguimos esa sugerencia, habríamos de comparar aquellas con las piezas improvisadas; por ejemplo, en música. Gadamer destaca el carácter de «obra» que tienen las improvisaciones musicales, pues, aunque no quede después rastro de ellas, se juzga su calidad, se «comprende», y eso implica que les concedemos una identidad («identidad hermenéutica», la llama él). Del mismo modo, el carácter efímero de las conversaciones o de las réplicas no las priva de su identidad. Eso explica que algunas hayan sido recogidas y hayan llegado hasta nosotros. Como descanso del esfuerzo teórico de los anteriores apartados, vamos a espigar algunas. Son muestras de personajes que, al menos en el momento en que las dijeron, mostraron ser buenos improvisadores.

La sensibilidad de los franceses del Antiguo Régimen hacia la respuesta oportuna nos ha proporcionado un buen conjunto de ellas. En *El siglo de Luis XIV*, Voltaire habla de un viejo oficial que al ir a pedirle al rey una gracia tartamudeaba tan aturdido que no pudo acabar su discurso. No obstante, tuvo la capacidad de improvisación necesaria para decir: «Sire, no tiemblo así delante de vuestros enemigos». Consiguió, claro, lo que pedía. Otra anécdota relatada en el mismo libro nos trae la respuesta del duque de Vivonne, corpulento y de buen color, a la pregunta del rey de para qué sirve leer: «La lectura hace al espíritu lo que vuestras perdices hacen a mis mejillas».

Como vemos, con buenas salidas se granjeaba uno el favor de los poderosos. Joseph Boruwlaski, un enano polaco que recorrió las cortes europeas desde la posición privilegiada de su cuerpecito inteligente, nos cuenta en sus interesantes memorias que la emperatriz María Teresa I de Austria le preguntó qué le parecía el rey de Prusia, contra el cual ella estaba en guerra en ese momento: «Señora, no tengo el honor de conocerlo, pero, si estuviera en su lugar, en vez de perder el tiempo en una guerra inútil contra usted, vendría a Viena a hacerle la corte y encontraría mil veces más gloria en ganar su estima y sus gracias que en conseguir la victoria más absoluta sobre sus tropas».

Avancemos en el tiempo. Famosas son las réplicas de Borges. Se cuenta que a un periodista provocador, quien le preguntó si en Argentina todavía había caníbales, contestó: «Ya no, nos los comimos a todos». En *Borges verbal / Diccionario de borgeserías* leemos que, cuando murió su madre, que sufría fuertes dolores, a los 99 años, alguien lamentó al darle el pésame que no

hubiera podido llegar a los 100. Borges contestó: «Me parece que usted exagera los encantos del sistema decimal...».

A la sufragista Annie Kenney también se la considera buena improvisadora. La periodista María Piñeiro relata que un hombre le dijo en una manifestación: «Si fueras mi mujer te daría veneno». Y ella respondió: «Si fuera tu mujer, me lo tomaría».

En el polo opuesto hemos visto a Nicole, a Rousseau, a Diderot. Aunque de este último, pese a lo que dice en ese pasaje de la *Paradoja del comediante*, podemos dudar. De hecho, en ese mismo texto, habla poco después con satisfacción de una intervención que hizo en favor de un literato. Si en principio su sensibilidad lo aturulló, le dio tiempo a disiparse y el hombre sensible fue sustituido por el hombre elocuente. Precisamente Marmontel, quien, como hemos visto al principio, es el autor de la interpelación que deja a Diderot en silencio, nos habla en sus *Memorias* de «su dulce y persuasiva elocuencia» y de «su rostro resplandeciente por el fuego de la inspiración». «Quien no ha conocido a Diderot más que en sus escritos –añade–, no lo ha conocido. [...] Cuando al hablar se animaba [...] era verdaderamente cautivador».

Ya cercano a nosotros, tenemos a Nabokov. En 1962 dijo: «La elocuencia espontánea me parece un milagro». Años después, en 1973, en el prólogo a *Opiniones contundentes*, habla de su incapacidad para ella: «Mis balbuceos y tartamudeos cuando me pongo al teléfono motivan que los interlocutores de larga distancia pasen de dirigirse a mí en su inglés nativo a hacerlo en un francés patético. En las reuniones, cuando trato de entretener a los invitados con una anécdota interesante, me veo obligado a repetir una y otra frase para matizar y hacer incisivos». Como perspicaz resumen de *l'esprit de l'escalier* escogería estas palabras, en el mismo lugar: «Pienso como un genio, escribo como un autor distinguido y hablo como un niño».

No es infrecuente ese fenómeno entre escritores. En un apunte de *Tel Quel*, Valéry dejó escrita esta sugerencia: «Littérature, ou la vengeance de “l'esprit de l'escalier”». Como toda sugerencia, se trata solo de un comienzo. Simon Leys –y en su estela Vila-Matas– han interpretado, casi literalmente, que escribimos movidos por el deseo de replicar ingeniosamente lo que en su día no supimos responder. Pero creo que se puede ampliar la mirada sin romper el aforismo. La respuesta no es tanto, o no es solo, a lo que se nos dijo por parte de alguien, sino a lo que la vida nos propuso, a la pregunta que el mundo nos lanzó. Si la vida es

un solo de violín que interpretamos mientras aprendemos a tocar el instrumento (Samuel Butler), la literatura sería un ensayo que se nos concede para volver a retomar un pasaje especialmente confuso y ofrecerlo al público depurado e inteligible, con más sentido pero no por ello con menos misterio. Sin embargo, hay algo que no parecen tener en cuenta quienes hablan del ingenio de la escalera. No es solo que la réplica correcta se nos haya ocurrido tarde. Es que se nos ha ocurrido en un contexto diferente, a solas con nosotros mismos y con una voz imaginada. ¿Seríamos tan certeros como nos pensamos si se nos diera una nueva oportunidad? ¿Sería convincente nuestra calculada espontaneidad? Nos olvidamos de que la atmósfera oral es distinta a la del pensamiento solitario. Lo hemos visto en el Diderot que nos dibuja Marmontel: elocuente oralmente, macilento en sus escritos. A la inversa, tener la frase justa no implica saber decirla. «Me parece que las cosas pueden decirse con mucha mayor elegancia de lo que es posible escribirlas», decía La Bruyère. Si se domina, claro, el arte de la entonación, de la postura, de los gestos. Jünger dice en *Esgrafiados* que la réplica irónica «en la palabra escrita nunca sonará tan convincente como en la hablada», y pone el ejemplo del diálogo de Wilde, más pálido en el manuscrito que en el escenario. Siempre, de nuevo, que la interpretación del actor sea buena. Con lo que volvemos al teatro. Y bajamos el telón.

Siquiera este refugio: la POESÍA de Ángel Campos Pámpano

1

Mientras preparaba un libro que reuniría las reseñas que uno ha venido escribiendo a lo largo de los últimos años sobre libros de poetas extremeños o vinculados a Extremadura, caí en la cuenta de que en ese listado había una ausencia inexcusable: la de un autor fundamental tanto para, digamos, la poesía extremeña de entresiglos como para la española, de la que aquella no deja de ser una pequeña parte. Faltaba el nombre de Ángel Campos Pámpano.

En 2004, un año antes del que marca el inicio de mi recopilación, este publicó su último libro de poemas, *La semilla en la nieve*. El de su muerte, 2008, reunió en *La vida de otro modo* su poesía completa. Veinticinco años de labor poética. Apenas si pudo ver el volumen editado en Madrid por Calambur, con un dibujo en la cubierta de su íntimo amigo Javier Fernández de Molina. Data en Lisboa la nota final, de septiembre, y muere dos meses más tarde. Este hecho triste y devastador debió forzar mi silencio. A pesar de que había reseñado casi todos sus libros, ese se quedó sin comentario.

Cuando me invitaron a colaborar en la revista con motivo de la jubilación de Juan Malpartida, su director, lo vi claro: volvería a leer los versos del rayano y escribiría por fin la reseña que me debía. Solo esa lectura –ajena, por tanto, al escrutinio crítico y a la minuciosa consulta bibliográfica– es lo que viene a continuación, no sin antes recordar brevemente su intensa vida.

Que este texto aparezca aquí es significativo. En el número doble de *Cuadernos Hispanoamericanos* 539-540 (1995), se publicó mi reseña «La idea de la rosa», sobre el libro que he elegi-

do para titularlo: *Siquiera este refugio*. Coincidencias al margen, nunca es necesario buscar excusas para leer buena poesía.

2

Ángel Campos Pámpano nació en San Vicente de Alcántara, Badajoz, en 1957, muy cerca de Portugal, en La Raya, la frontera más antigua del mundo.

Hay un hecho decisivo en su infancia: la prematura muerte de su padre, Fernando Campos, cuando él contaba cuatro años de edad. La educación corrió a cargo de su madre, Paula Pámpano, una figura capital en su vida, con la ayuda de la abuela Damiana.

En San Vicente va a la escuela e inicia el Bachillerato, que culmina en Valencia de Alcántara. Marcha después a Salamanca, donde inicia sus estudios universitarios y se licencia en Filología Hispánica. Allí tienen lugar sus primeros escauceos literarios –en revistas como *Zurguén* y *El Callejón del Gato*– y conoce a poetas ya hechos, como Aníbal Núñez, o en proyecto, como sus compañeros de estudios Tomás Sánchez Santiago, Ezequías Blanco y Luis Javier Moreno. En esa ciudad fija su vocación por el portugués, el amor por una lengua de la que no llegó a desprenderse nunca.

De regreso a Extremadura –como otros escritores y artistas de su generación, empeñados en sacarla, desde dentro, de su secular incuria–, trabajó como profesor en distintos institutos de enseñanza media y se consolidó como un agitador cultural de primer orden. Desde la Asociación de Escritores Extremeños, de la que fue presidente, fundó las Aulas Literarias e impulsó los Talleres de Relato y Poesía, a partir de una idea del editor Fernando T. Pérez. Además, coeditó la antología consultada de poetas extremeños *Abierto al aire*, fue uno de los fundadores de la revista *Espacio / Espaço Escrito* y de Del Oeste Ediciones, así como promotor del periódico de poesía hispano-portugués *Hablar / Falar de Poesía*.

Se casó en 1988 con la salmantina Carmen Fernández y fue padre de dos hijas, Paula y Ángela.

Durante seis años ejerció como profesor del Instituto Español Giner de los Ríos de Lisboa. Volvió a Badajoz en 2008, ciudad en la que murió, con 51, a finales de ese mismo año.

3

Campos Pámpano no creía en las generaciones literarias –lo dejó escrito en el prólogo de *Los nombres del mar*–, pero, a

fuer de pecar de didácticos, podemos indicar que pertenece a la «generación de los ochenta», como la denominó José Luis García Martín, o «de la democracia», según Ángel Luis Prieto de Paula, con quien coincidió en sus años estudiantiles salmantinos.

No se prodigaron su versos por las antologías (generacionales o no), aunque sí fue incluido en *Las moradas del verbo. Poetas españoles de la democracia*, editada precisamente por Prieto de Paula. Antes, en *Campo Abierto. Antología del poema en prosa en España (1990-2005)*, de Marta Agudo y Carlos Jiménez Arribas. También en *Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*, el hispanoamericano, polémico y selecto florilegio de Milán, Robayna, Valente y Varela.

Tampoco fue un poeta laureado. Encontró editor pronto –la ejemplar Pre-Textos– y no tuvo que someterse a esa enojosa dependencia, por más que alguna vez lo intentara y hasta lo consiguiera: uno de sus primeros poemas, «Las palabras», ganó el Premio Residencia de Cáceres en 1981. Por un libro, solo obtuvo el Premio Extremadura a la Creación de 2005, al que ni siquiera se presentó, ya que se trataba de un galardón institucional y a una obra publicada el año anterior al de la convocatoria; en su caso, *La semilla en la nieve*.

Reunió su obra poética, como dijimos, en *La vida de otro modo (Poesía, 1983-2008)*, que recoge poemas de sus libros *La ciudad blanca*, *Cal i grafías*, *Siquiera este refugio*, *La voz en espiral*, *El cielo casi*, *Jola*, *La semilla en la nieve* y *Por aprender del aire*, así como un puñado de inéditos. «Partes de un todo», según Miguel Ángel Lama. *Summa*.

Conviene señalar que hubo un antes y un después de estos libros. Quiero decir que sus primeros poemas, además de publicarse en las revistas salmantinas que contribuyó a fundar y en otras extremeñas de la época, formaron parte de la «Muestra de poesía extremeña» que se publicó en el número 7 de la revista *Jugar con Fuego* (1979), dirigida por José Luis García Martín. Eran tres y en la nota sobre el autor se indicaba: «Su primer libro, todavía inédito, se titula *Lucidez del sonido*». Más tarde, en 1985, y dentro de la «caja verde» de la colección Arco Iris de Mérida –del poeta visual Antonio Gómez–, vio la luz *Materia del olvido*, un conjunto de siete dísticos que luego incluyó en la quinta parte de *Siquiera este refugio*.

De forma póstuma aparecieron *Cercano a lo que importa. Antología poética* (2012), con prólogo de Lama, que incor-

pora cinco poemas «inéditos» escritos entre los años 1977 y 1978 (uno de ellos, «Advertencia», ya estaba en la citada muestra); *No podré con su ausencia* (2006), una breve selección de versos con pinturas de Hilario Bravo, y *Blanco comienzo. La luz en «Sarteneja»* (2013), con edición facsimilar del poema autógrafo, viñeta de Javier Fernández de Molina y nota de Lama.

Su ópera prima, *La ciudad blanca*, es un libro de largo recorrido, escrito entre 1983 y 1987. El título está tomado de la película homónima de Alain Tanner, mencionado en una de las citas que lo abre. Las otras son de Cesário Verde y de Teixeira de Pascoaes. Lo portugués no puede estar más presente y así va a ser desde el principio y siempre en esta obra, centrada aquí en la ciudad de Lisboa.

Su primera parte lleva ese rótulo y un epígrafe del *peessoa* Álvaro de Campos: «Lisboa e Tejo e tudo». Consta de once fragmentos escritos en prosa –poética, claro–, una forma ambigua que utilizó en muchas ocasiones. «Buscaba mi lugar», dice. «Perseguía un texto». El tono es el de un diario de viaje. El de un paseante que mira con atención cuanto le rodea y que está predispuesto a sorprenderse. No se distrae. Campos Pámpano, anotémoslo cuanto antes, es un poeta de la mirada. Y de la memoria, como ha puntualizado su máximo especialista, Miguel Ángel Lama, que considera esa «mirada» como una «especie de pasamanos que sirve para conducirse por la obra de este escritor». Visión y memoria eran, según Valente, los dos reinos en los que se constituye el poeta. «Ver: ahí está todo, y ver certeramente», dijo Guy de Maupassant –recuerda Landero–.

Delante, la luz, el río, las calles... Es otoño, la estación de la melancolía; un *sentimiento occidental* que, como a Cesário, le provoca «un deseo absurdo de sufrir». Sí, esta poesía es, en general, saudosa y en ella no faltan palabras como tristeza y nostalgia. No en vano estamos ante alguien con una alta «conciencia temporal» (Lama *dixit*). Machado, en ese sentido.

Va nombrando lugares. Los que prefiere. Los más vividos. Entre la descripción y el razonamiento. «Lectura de un viaje o de un exilio: ensueño familiar, cosmopolita».

Se encuentra con Reis en Martinho de Arcada y cita a Antero y a Nemésio. Lisboa es «casi un cuadro cubista tendido en la ladera». No es extraño que la segunda parte se titule «Guía de la ciudad». El libro es «una interpretación poética de Lisboa», según Gonzalo Hidalgo Bayal. Al frente, de nuevo Campos, el más intenso de los heterónimos de Pessoa, con quien compartía

apellido. Al final de «O Cais» leemos: «Escribir es recuperar su ausencia / esta sabia costumbre de los ríos / de morir en el agua o en el aire».

Estamos ante poemas breves, impresionistas. En «Miradouro de Santa Luzia» se aprecia bien su formación clásica, de gran lector, cuando escribe: «Sobre el río que es luz / que no se nombra y arde / y pasa y ya es olvido». Ya que se menciona, la del río es una presencia, un tópico, primordial en la lírica pampiana –que analizó muy bien Serafín Portillo–, como la del agua. Más que metáforas. «El agua aquí se hizo arquitectura», se lee en el poema sobre el acueducto de Águas Livres. Y más lugares: Rossio, Praça de Figueira, Bairro Alto («Toda la noche antigua / sobre este barrio alto / y negro»), Alfama (al que dedica cinco poemas minimalistas: «Los niños del verano calle arriba», dice el primero). Allí, tabernas, laberintos, «la tibia arquitectura»... Al leer «Mosteiro dos Jerónimos» pensé que, al escribirlo, no pudo imaginar que acabaría viviendo al lado. El «Estuário». El mar. Ya fuera de la ciudad, «Costa de Caparica» o «Sintra» («En mitad de la fronda, / un jardín con estanque»).

En la tercera parte, «La isla ilesa», paisaje y escritura se entrelazan. Son poemas que encajan bien en esa línea que por entonces se llamó «poesía del silencio», representada, en España, por José Ángel Valente, uno de sus maestros, y Andrés Sánchez Robayna, amén de por sus amigos del «grupo de Valladolid». Poesía del lenguaje también. Elíptica. Hermética incluso, aunque en el caso que nos ocupa la realidad y la experiencia siempre estuvieran presentes. No, no estamos ante una poesía oscura o críptica, más bien al contrario. Y ya que hablamos del lenguaje, el suyo es conciso, sintético, contenido y nada verboso. A favor del menos es más. En busca de la precisión y de la exactitud, de aquí que su vocabulario sea variado pero no rebuscado o barroco. Descriptivo sin que abuse de la adjetivación y menos de manera ostentosa. Con un gran sentido del ritmo, a pesar de las formas breves y sucintas que frecuenta: «Las palabras ocupan / su sitio en la memoria. // Vocación de lo leve. / Materia del olvido».

Cal i grafías es un libro de 1989. Una aventura horaciana (*ut pictura poesis*) compuesta junto al pintor Fernández de Molina, con quien tanto compartió, un artista que combina lo abstracto y lo figurativo. Entre dibujo y pintura (además de la obra de F. de M., Degas y Matisse), la reflexión sobre la propia

escritura –y la de otros–, una intención metapoética que es otro de los ejes esenciales de esta manera de decir.

Siquiera este refugio (1993) se abre con dos citas. De un feliz verso de Camões toma el título. La otra es de Góngora. La primera sección: «Un río». El Guadiana. Si unimos las capitulares de sus trece poemas, se lee: «El río Guadiana».

«Es bueno, en la infancia, / tener a mano un río», leemos, lo que, unido al resto de poemas, confirma esa querencia fluvial. «Los dominios del agua». «La nostalgia fatal / de lo que huye siempre».

Sin perder de vista la vida –el «peso de lo humano», diría Lama–, la poesía se torna más compleja. Más misteriosa, acaso. Traspasa la línea de sombra.

«La luz en las palabras –según su autor– tiene un solo destinatario: la obra y la memoria de Aníbal Núñez», su primer maestro vivo. Es una suerte de poema-ensayo que demuestra la habilidad de quien lo concibió y el profundo conocimiento que tenía del microcosmos poético y vital del salmantino. «A veces las palabras logran ser lo que dicen». Ahí, Casa Lys o «la seducción fatal de la sintaxis», y qué particular era la del autor de *Alzado de la ruina*. Al leer a este, Campos Pámpano se lee a sí mismo.

Fernando Campos y su prematura muerte, «En el lugar del padre» inicia la serie de siete poemas «(heredad)», con un guiño a Miguel Hernández: «Volver a casa / por los altos andamios / de la memoria. / Y respirar su aire / de infancia, humedecido». En ella, la voz del ausente. La fragilidad. El refugio. «Ser en silencio / materia y forma breves», a modo de poética. «Quedarse aquí / en el umbral de casa, / a ras de suelo, / cercano a este paisaje / que cunde, que te puede...».

En «Siquiera este refugio»: «Concededme siquiera este refugio, este lugar al sol donde escribir sin culpa, libremente, donde cada palabra sea un acto de amor que se hace piedra, flor del sueño, sed de nubes. Siquiera este refugio, esta orilla secreta, donde todo es más fácil».

«Motivos y variaciones» es una sección juguetona. La fiesta de un lector que homenajea algunos libros (de amigos) y a ciertos autores dilectos (Machado, Juan Ramón Jiménez, Pessoa, etcétera). A los primeros mediante *tankas* acrósticos y a los demás en forma, ya se dijo, de dísticos. Como «Nombradía», dedicado al de Moguer: «Anterior al oficio del que escribe, / las cosas no existían».

Es habitual que la parte final de cada libro esté dedicada a estos ejercicios metapoéticos a los que ya hemos hecho alusión. En esta figura el poema «Oficio de palabras», dedicado al «poeta, profesor y amigo Juan Manuel Rozas», cuya primera versión es la que ganó a principio de los ochenta el Residencia: «Conforme a la costumbre / antigua de su oficio, / las palabras anuncian / el drama lentamente».

La voz en espiral (1998) es posiblemente el libro más elaborado y complejo del extremeño. En él, para empezar (con «La voz abandonada dondequiera», dedicada a Ramos Rosa y su mujer), la obsesión de la casa (deshabitada, sola), de «la espera ante la puerta», del padre ausente... «Esta urgencia de decir lo efímero». «Escribir un poema es entonces / una lenta paciencia que quisiera, / desnudadas las manos, reponer lo que falta, / abandonarse sin más a lo que nace / tan solo para el sueño...».

Y el frío («Tan helada la infancia»), un símbolo recurrente en esta poesía, «como una lenta, interminable, elegía». «Escribir tal vez sea comparecer ante los otros / con los ojos más limpios, indefenso, / y vacías las manos, sin dispersar la voz, / respirar con sosiego bajo el agua».

En el libro, de cinco partes, se usan, indistintamente, las formas en prosa y en verso. «El paisaje inicial de la mirada» regresa a la obra de Fernández de Molina. La ciudad como tema: «Otra vez la ciudad para albergar la ausencia».

En «Habitar el cuerpo», que se abre con una cita de Heberto Helder –entre citados y mencionados, se podría hacer una amplia antología de la poesía portuguesa–, la protagonista es Carmen, «porque a su calor seguía yo entonces empujando la nostalgia y la vida». No son complacientes poemas de amor. Ahí, el miedo, el frío, la enfermedad, la pérdida y muerte... El tono, metafísico, a pesar de la corporalidad.

«Cercano a lo que importa» –prosas de nuevo– insiste en cierto hermetismo de raíz valentiana. No falta tampoco un toque expresionista. Una mayor densidad conceptual. «Acerca tu mirada a este paisaje». En esta parte está «El cielo sobre Berlín», en origen una *plaque* con obra de Luis Costillo (1999). Leemos: «Un hombre camina en la sorpresa». Y: «El pasado es un eco sorrido que resuena en las bocas metálicas de la ciudad». También: «Aspira a lo más sobrio, a lo más simple». «Todo se oscurece y tiende al hermetismo».

«Sin la menor piedad llega la muerte», escribe. «La voz en espiral» quiere ser un homenaje póstumo al poeta portu-

gués Al Berto. «El miedo / no es sino la imagen secreta de una ausencia, / la más incomprensible de todas las mentiras». Y la voz, que da título al libro: «Tu voz o tu silencio». Luego, nuevos textos inspirados en la obra de pintores como Barjola, Ledo o Frades.

El cielo casi, explica, recoge «los *tankas* [...] incluidos en *El color azul de las vocales* y *De Ángela*». El primero se publicó en La Centena (1993). El segundo, en Del Oeste Ediciones (1994). Se añade otra parte con inéditos. Todas conforman «este humilde “libro de familia”». En efecto, las dedicatarias de esos versos eran su mujer y sus hijas.

Ha vuelto a salir la palabra *tanka* y lo mismo conviene aclarar que, como explica Fernando Cid, autor del artículo «Notas sobre el uso de la *tanka* en la poesía de Ángel Campos Pámpano» (*Alcántara*, número 83, 2016), «la *tanka* o *waka*» es una «fórmula ancestral de poesía en Japón» y su estructura «es breve y bastante sencilla, consiste en un poema de tan solo cinco versos que siguen la métrica de 5/7/5/7/7 sílabas, respectivamente». Un haiku, digamos, con dos heptasílabos más.

El tono del conjunto es amable, cariñoso. Habla el marido, el padre. Son poemas íntimos.

En *Jola* (2003) vuelve a colaborar con un artista, en este caso el fotógrafo Antonio Covarsí. Está compuesto por ocho poemas en prosa y a partir de un incendio que tuvo lugar en esa sierra de La Raya, cerca de su casa de campo, y no deja de ser un «homenaje a todos esos lugares entrañables», pequeñas aldeas, situadas en la frontera. Como ocurrió en *Cal i grafías*, se reproducen las imágenes en el volumen. Consta de ocho breves poemas en prosa con título: «El agua», «El aire», «La luz», «La mirada»... «Es increíble este mundo sumido en el misterio», exclama. No es la primera vez que subraya la «cortedad del decir», esa paradójica incapacidad de la palabra para nombrar lo que se nos antoja inefable.

Para la traducción al portugués de *La semilla en la nieve* (2004), escribí:

Aunque a ÁCP no le gustaba que alguien dijera de un libro que era el mejor de su autor, los lectores y la crítica (fue Premio Extremadura a la Creación) coinciden en señalar que La semilla en la nieve, el último que publicó antes de abandonarnos intempestivamente, es el más logrado de cuantos el sanvicenteño dio a la imprenta. Se diría que ahí está él más que en cualquier otro. ¿Madurez, oficio? No. Me inclino a pensar que su meridiana excelencia es fruto de la nítida presencia en el libro –lo que

le justifica y da forma– de su madre, de Paula Pámpano, verdadera protagonista de esta obra mayor. No es tanto su muerte, hecho ineluctable del que parte, como el vivo retrato de ella que su hijo consigue componer.

Le habría hecho mucha ilusión leerlo en portugués, esa lengua que, como a Paula, tanto amó.

Mantengo lo dicho. Esta larga elegía, escrita sin mayúsculas ni puntos ni comas –lo que refuerza su oralidad– es un logro mayor. «Mientras pueda pensarte / no habrá olvido», comienza. «Que yo no olvide nunca / la luz que me enseñaste», leemos en «La lección». Como esta otra: «Procura ser feliz con lo que hagas».

Rememora su voz –la voz, siempre las voces–: «Ya casi no oigo tu voz». Allí, la casa. El patio. Sus manos, «que encalaban los muros de la casa». «Tú estás en mis palabras», le dice. Y de nuevo el frío, en clave, diría, gamonediana. Viene de la infancia –que uno, tratándose de Pámpano, siempre relaciona con Vallejo–: «Lo que dura es la memoria / del luto en la niñez imposible / vigilada tristeza en cada juego». «No nos faltaba nada en la carencia de todo», leemos. «Solo la voz de padre / lo sagrado / las palabras tuyas / que no pudieron anidar en mí / cuando debían».

La ceguera como metáfora. «He de quedarme solo / en este extraño territorio / del rezo / desnudo / sin cobijo», concluye. Y: «Yo apenas busco / consuelo en las palabras». Porque «todo es derrota», «todo es espera». Siente «caer la luz». «Esa luz viene del fondo de los días / es una luz veraz». «No la dejes morir / que el mundo solo está / en donde está el amor». El poema final, «La nieve», abrocha magistralmente un libro, ya se dijo, logrado. El más emotivo de los suyos, sin duda.

Por aprender del aire (2006) es otra empresa llevada a cabo junto a Fernández de Molina. Reúne cuarenta *tankas*. El universo que convoca –aéreo, celeste– está poblado de pájaros (el colibrí, el mirlo, la grulla) y árboles (el membrillero, el olivo, el laurel). El ámbito es fluvial. Impromptus parecen, aunque bien pudiera ser un espejismo común de esa manera de proceder deliberadamente oriental. «He llegado hasta aquí / por aprender del aire».

Unos cuantos inéditos cierran el libro. Poemas de circunstancias, algunos. En la muerte del cantaor Domingo Vargas, del editor Hermínio Monteiro, fundador de la editorial Assirio & Alvim, o de su paisana Dulce Chacón. (De «discurso elegíaco»

habló Lama). Y a la memoria de Eugénio de Andrade. Ante un cuadro de Gaya o de Castelo de Vide. Regresa a otro de sus símbolos primordiales: «Salvo la luz no hay nada». De «vivir adentro» habla en el último, «Vida interior», que dedica al artista Jesús Pizarro, fechado en Badajoz el 7 de abril de 2008.

4

Ya se ha hablado del peso que han tenido en esta poética Portugal, Lisboa y la poesía portuguesa. De este último aspecto se ha ocupado por extenso Ramón Pérez Parejo en «La influencia de la poesía portuguesa en la obra de Ángel Campos Pámpano: ejemplos y significación» (*Téjuelo*, número 14, 2012). A sus conclusiones remito. Con todo, lo más importante al respecto, fluencias mediante, es la labor traductora que desarrolló a lo largo de su vida. Diría más. Porque, al final, el traductor ofrece al lector un poema *nuevo* en su lengua, vertido a esta desde la materna u original, considero que todos los poemas portugueses que tradujo forman parte, siquiera sea en sentido laxo, de su propio corpus poético sin que ello suponga que la autoría sea, en rigor, suya. O solo suya, mejor.

En ese «trabajo gustoso» se implicó desde muy joven. En 1980 publicó su traducción del poema «Lluvia oblicua», de Fernando Pessoa, en *La Nueva Estafeta*. En ese mismo año se edita en Valladolid el primer libro que traduce, también de Pessoa: *Odas de Ricardo Reis*. A este le seguirán más obras de Pessoa y de António Ramos Rosa, Carlos de Oliveira –a quien iba a dedicar una tesis doctoral nunca conclusa–, Eugénio de Andrade, Ruy Belo, Al Berto, Sophia de Mello Breyner Andresen y José Saramago.

No me olvido de *Los nombres del mar. Poesía portuguesa, 1974-1984* (1985), una antología que algunos quebraderos de cabeza le dio, pero que tan importante fue para la educación lírica de los poetas jóvenes, y no tanto, de los ochenta.

Este ingente, exhaustivo y riguroso trabajo tuvo sus compensaciones. Para empezar, ya digo, permitió que no pocos lectores se pudieran acercar a una de las tradiciones poéticas más importantes de la literatura universal. Para seguir, le proporcionó dos prestigiosos premios: el Giovanni Pontiero (2004), por su versión de la antología poética *Nocturno mediodía*, de Sophia de Mello Breyner Andresen, y el Eduardo Lourenço (2008), que no pudo recoger en persona pues, murió unos días antes de la entrega.

El traductor no fue amigo de teorizar acerca de la traducción. Apenas unas pocas líneas al final de los prólogos de los libros que acabamos de enumerar. Así, en *Materia solar y otros libros*, de Andrade, leemos: «Porque pienso que, como dijo Borges, solo los fundamentalistas creen en una traducción “definitiva”, he vuelto a traducir los libros que componen este volumen. Un poema debería traducirse tantas veces como fuese posible porque toda lectura es una lectura nueva y la traducción es la mejor lectura que puede hacerse de un texto poético. Si he logrado que la voz del traductor desaparezca del poema –que debe seguir siéndolo en castellano– habré logrado lo que pretendía».

En *Un corazón de nadie*, de Pessoa, escribe: «Por lo que se refiere a la traducción, he procurado que la versión de los textos refleje en lo posible el tono y el ritmo de los poemas originales».

Nunca traducía *saudade* y *luar* («porque –como anotó mi maestro José Antonio Llardent– las connotaciones de esa palabra desbordan el área de lo lingüístico»).

Ya en la «Nota preliminar» de *Los nombres del mar*, precisaba: «El traductor ha querido mantenerse fiel al espíritu y a la letra de los textos originales, buscando en todo momento el difícil equilibrio entre la *literalidad* y el *apartamiento* que este trabajo conlleva».

En *Crónica 2006. Ágora, el debate peninsular*, Miguel Ángel Lama pone en su boca: «En traducción es lo mejor dar el texto bilingüe, y comprobar la recreación que hace el texto de llegada». Y matizaba: «Aun cuando las lenguas fuesen extrañas».

Traducía, sin duda, por placer. En el citado coloquio –anota Lama– «planteó la diferencia entre el traductor profesional y aquellos traductores que trabajan porque les gusta el texto y le ofrecen al editor su traducción, como es el caso de Munárriz, de Pinto do Amaral o el suyo propio».

5

Ignoro si esta poesía está en ese purgatorio por el que pasan, o eso dicen, las obras de aquellos que mueren, sobre todo a destiempo. Sí sé que sigue siendo una poesía vigente, al alcance de la inmensa minoría de lectores que la lírica siempre ha tenido. De los más jóvenes, en especial. Y de todos aquellos que no han tenido la fortuna de encontrarse todavía con ella.

Leída trece años después de haber sido publicada al completo, este lector da fe de que su palabra, lejos de decaer o pres-

cribir, está como recién escrita, tal vez porque nunca estuvo de moda o al servicio de ninguna de las que camparon a sus anchas por el fin de siglo, como la famosa «poesía de la experiencia», pongo por caso, que por la periférica Extremadura pasó sin pena ni gloria. De ahí que su nombre esté tan poco circulado ni figure en ninguna de las nóminas de los celebrados catálogos de aquella tendencia dominante. Es, en suma, una poesía honesta y coherente. No parece poco.

Por Ignacio Vidal-Folch

Fragmentos de una CONVERSACIÓN en Llivia con Andrés Sánchez Pascual sobre el eterno retorno en Nietzsche

Por las hendiduras del alma se cuelean recuerdos del eterno retorno.

El instante me da igual, se lo doy al primer mendigo. De manera que durante las semanas de confinamiento del mes de marzo del 2020 yo contemplaba la plaga en su letal acción de congelación del presente como un acontecimiento menor de la historia que tenía la impertinencia de no haber quedado todavía atrás. Mi pensamiento futurista ya estaba en *después*, y a la vista de los negocios y empleos que ella estaba desmoronando, las familias que estaba destruyendo, a la vista de la ruina y los ataúdes, nos preguntábamos –eso era lo decisivo del tiempo de la plaga: la proyección mental al futuro– si una vez pagado el tributo en vidas y haciendas las formas de nuestra rutina anterior volverían o si algo sustancial cambiaría, poco o mucho. Ambas opiniones tienen sus indicios y sus heraldos. Yo no sabía qué pensar, por más que aprovechando tantas horas solo en casa mirase por la ventana con la máxima intensidad el chalet y el jardín de la Fundación Ortega-Marañón, que, aunque estuvieran desiertos, al ser la casa de dos inteligencias tan notables, o por lo menos de sus fantasmas, suponía que alguna influencia en mis ideas tendría.

Pasó el verano. Llegó y pasó el otoño, llegó el invierno. La plaga seguía aquí y comprendí que era iluso especular sobre si las cosas volverían a ser igual o si venía una gran diferencia, acaso una revolución, un después que no tenía visos de llegar nunca. Había pasado lo peor que podía pasar: el presente se había atascado.

Me volvía, sin dejar de mirar por la ventana, hacia el pasado, y en la lontananza me veía hablando con Juan Laguna de la idea del tiempo repetitivo –¡cuánto me gustaría que en ciertos aspectos sí se repitiera, y regresar a aquellos años tan desdichados!–, cuya formulación más excitante era «el eterno retorno de lo idéntico», según la traducción de Andrés Sánchez Pascual para Alianza Editorial, copiosamente anotada, que era la que manejábamos, en mi caso lleno de una juvenil excitación y, como al filósofo le hubiera gustado, con una sensación de vértigo y de *peligro*; no así Juan, que era impasible.

Recordaba que a Nietzsche le asaltó esa idea y acuñó ese concepto en el curso de uno de sus cotidianos, larguísimos paseos por los bosques cercanos a Sils-Maria, en la Alta Engadina, en Suiza. Él sostenía que los únicos pensamientos válidos son los pensamientos caminados. Por un prurito tardorromántico, supongo que los pensamientos sentados, los pensamientos de gabinete, le parecían artificiosos por estar desconectados y aislados de la realidad física del mundo. Durante una de esas caminatas, pues, el *pensamiento abismal* vino a él como las diosas terribles de la antigüedad se aparecían a los héroes en los caminos.

La solución fulminante, avasalladora, a los enigmas de la vida.

Siento por Nietzsche respeto y gratitud. Sus libros me hicieron arder el pelo a principios de los años setenta. Nosotros, los de mi generación, admirábamos su estilo, su carácter desafiante e «intempestivo», su apartamiento de la moral, la cultura y las convenciones burguesas, su audacia para pensar y formular ideas inaceptables contrarias al consenso de su época, la oportunidad que presentaba de *disentir* sin apuntarse al credo y sobre todo a la disciplina marxista-leninista. A pensar contra los *nuestros* y contra nosotros mismos. Los excesos de aquella tremenda gravedad y presunción de su retórica («soy un destino», etcétera) que degeneraría en locura. Y también, en fin, la fascinante tierra de nadie que en su obra se extiende entre la lucidez y la enajenación, sin que se sepa a ciencia cierta a cuál de las dos hay que asignar la propiedad de tal sentencia lapidaria, tal anatema, tal exabrupto, tal bufonada.

Y al mismo tiempo yo lo veneraba y lo venero tanto porque puedo ver que no oculta, o que no puede ocultar, sus debilidades, y esto a diferencia de algunos «apolíneos», que inevitablemente cuando llamas a su puerta suenan a cartón piedra. Cuando llamas a la puerta de Nietzsche esta se abre por sí misma..., a riesgo de

que se abra a la visión patética del mismo filósofo bailando desnudo en su alcoba de alquiler, como en los tiempos de Génova, o a una incógnita dentro de un misterio dentro de un enigma.

O sea, arte y su actitud. Me aprendí de memoria aforismos y poemas –«Hielo liso / un paraíso / para quien sabe bailar bien»–, que tan bien suenan en la lengua de su traductor al español, Andrés Sánchez Pascual. Pero con todo ese afecto y admiración sostenida, lo cierto es que por más vueltas que le daba y por más que haya leído sus libros y los ensayos sobre sus libros de Vattimo, Safranski, Deleuze, Fink y Klossowski, entre otros, nunca acepté que algo pudiera tener de liberadora la idea de que las cosas se repiten una y otra vez infinitamente, idea precisamente incompatible con el libre albedrío y con la misma idea de una libertad activa.

Que todo haya ocurrido ya, y no solo una sino infinitas veces, me parecía una posibilidad poco exaltante. Más bien lo contrario; descorazonadora. ¿Que todo se repite una y otra vez? ¿No es eso una maldición? El castigo de Sísifo, rey de Corinto, condenado en el inframundo a llevar una pesada roca hasta la cima de una montaña, y cuando por fin culmina el esfuerzo la roca rueda cuesta abajo, y tiene que volver a empezar, repitiéndose a perpetuidad el frustrante proceso. Imagen de una estupidez lamentable. ¿De verdad hay que «imaginarse a Sísifo feliz»? Yo ni siquiera lo intenté.

(Y ¿por qué un ensañamiento tan cruel de los dioses? Sísifo, dice la mitología, fue llevado prematuramente al infierno en castigo por saltar caminos y asesinar a los viajeros, pero antes de morir había instruido a su esposa para que no ofreciese el sacrificio a los dioses habitual cuando muere un monarca. Y, una vez en el infierno, convenció las deidades que lo rigen de que le permitiesen volver al mundo exterior para castigar a su mujer, precisamente porque no ofrecía el sacrificio preceptivo; les aseguró que enseguida estaría de vuelta. Los dioses subterráneos se dejaron engañar. Pero una vez de vuelta en Corinto, Sísifo se negó a volver al infierno y siguió reinando, hasta morir de viejo. Entonces le estaban esperando allá abajo con mucho rencor y con la piedra maldita, la piedra de la rutina, del ritual, de la repetición del esfuerzo vano).

Cansado de fatigarme contra las resistencias de una noción de cuya veracidad no he visto –ni por lo que sé es posible encontrar ninguna prueba irrefutable– más allá de asertos populares cuyo origen se hunde en la noche de los tiempos –«La historia

solo se repite. Ya pasó antes. No hay nada realmente nuevo bajo el sol» (Eclesiastés, 1:9-10)–, y temiendo que quizá parte de la dificultad residiera en mi desconocimiento de la lengua alemana y la posibilidad de que algo esencial se hubiera perdido en la traducción, un día decidí agarrar al toro por los cuernos y no dejar pasar la primera ocasión que se me presentase para interpelar a una de las personas en el mundo más indicadas para resolverme el enigma; alguien que además se formó como filósofo: el mismo traductor de Nietzsche, una de las personas sabias que he tenido el privilegio de conocer. Entre el confinamiento y la «segunda ola», después de largos meses varado en Madrid pude volver a Barcelona y nada más llegar a casa le telefoné.

Tras intercambiar las cortesías de rigor y hablar un poco de otros asuntos le pregunté:

–Permíteme, antes de seguir esta conversación, hacerte una pregunta a bocajarro.

–Adelante.

–Andrés, ¿tienes fresco el concepto del eterno retorno?

–¿El...? Hombre, sí, claro, lo tengo fresquísimo. Piensa que yo traduje los libros de...

–Ya lo sé, ya lo sé, soy plenamente consciente. Oye, voy a estar aquí unos días y ¿qué te parecería si mañana fuese un rato a tu casa, a la hora que a ti te fuese bien, y me lo explicases? Porque estoy sumido «en un mar de confusiones» sobre este asunto.

–Bueno, yo encantado. Pero es que hay un problema... No estoy en Barcelona. Me he ido a Llívia, y aquí, en principio, pienso quedarme mientras arrecie la pandemia. ¡Ahí en Barcelona se está muriendo la gente como chinches!...

La distancia tan relativa y asumible que separa Llívia, enclave español al otro lado de los Pirineos, de Barcelona, no iba a ser lo que me detuviese. La pandemia y la meditación, durante meses, junto a la ventana, me habían infundido una sensación de urgencia. Por carretera basta con una hora y media de viaje para salvar esa distancia. Mi coche no cumple con las exigencias de la nueva regulación ecológica y tiene prohibido a partir de las siete de la mañana circular por Barcelona y sus alrededores, por consiguiente fue obligado madrugar. De manera que al día siguiente me levanté muy temprano y al cabo de media hora ya estaba al volante, lleno de expectativas, circulando por la Vía Augusta hacia los túneles de Vallvidrera.

Era todavía negra noche y me asombró descubrir la gran actividad que reina en las carreteras de circunvalación y

aproximación a Barcelona a aquellas horas tan tempranas. Las luces amarillas de los faros barrían la oscuridad, anunciando esa vida laboral madrugadora, voluntariosa, de conductores que se precipitan desde las ciudades dormitorio hacia el centro, del que yo me alejaba por los desiertos carriles paralelos de dirección inversa. Parecidamente a Nietzsche, pensé, alejándose de Basilea para ir a pensar en los Alpes, yo me alejo de Barcelona hacia los Pirineos para resolver el enigma de *por qué es liberadora la noción del eterno retorno de lo idéntico*.

Por más que avanzase la mañana no se levantaba. Me vino la imagen de los astronautas en el espacio: no estaba solo en mi nave de lata con ambiente musical, sino con todos y cada uno de aquellos automovilistas en la noche universal, en el gélido invierno espacial. Eternamente se alargaba la noche como si ya nunca fuese a amanecer. Solo destellos amarillos como estrellas fugaces. Y cuando ya hube pasado los túneles de Vallvidrera y avanzado hacia el norte, y se derramó sobre el mundo la luz lechosa del amanecer, mortecina luz de limbo, fue para mostrar bajo el cielo gris una planicie de límites imprecisos por bancos de niebla que borraban el horizonte y se derramaban sobre ella, acercándose, rodando sobre sí mismos, ominosamente, hacia la autopista. Y enseguida desapareció en la blancura sucia de la niebla también la autopista, y desde detrás del volante solo veía los pálidos pilotos rojos de otro coche que enseguida devoraba la sopa densa de la confusión del mundo, y más abajo, en el pavimento de asfalto, la pálida línea discontinua blanca que separa un carril de otro, en la que mantenía la vista fanáticamente clavada como en mi única guía para saber que no me estaba saliendo de la calzada. Hundido en la nebulosa, estaba atravesando el Pla de Lleida, la llanura de Lérida, siempre empapada, donde siempre hace frío y humedad y llueve y todo lo cubre y lo difumina la niebla.

Iba pensando en Juan Laguna, que era la persona más inteligente que he conocido nunca, inteligente hasta el punto que a una edad temprana se le hizo *literalmente* imposible seguir entre nosotros; cuando éramos estudiantes venía a mi casa y juntos preparábamos los exámenes, pero en vez de someterse al «yunque fonológico» y demás disciplinas académicas que sabíamos que nos llevarían por los caminos más trillados y bien pautados a la muerte, como si la aceptásemos de antemano y sin prestar resistencia, trazaba sobre el reverso de los apuntes diagramas correspondientes a la relación entre conceptos abstractos y flechas del tiempo: tiempo y lenguaje y la convicción nietzscheana de que

«hasta que no hayamos acabado con la gramática no habremos acabado con Dios».

En cuanto al tiempo lineal, el final del trayecto de la flecha es la muerte inevitable, y, en cambio, el tiempo circular, según lo concebían las civilizaciones agrícolas antiguas, los mitos indios y tradiciones babilónicas, y lo explicaba Mircea Eliade en un libro que por entonces acababa de publicarse, una realidad secreta y eterna que lo *devuelve todo*, una y otra vez. Y recuerdo que una noche, en medio de una discusión altamente filosófica, le dije a Juan Laguna que los conceptos de eternidad, o sea, de infinitud, son inconcebibles y solo un juego del lenguaje, y la negación de atributos que verdaderamente sabemos que corresponden a las manifestaciones del ser, que son *lo acotado*, *lo limitado*. Por toda respuesta Juan masculló algo mientras me miraba con aquella distancia infranqueable, con aquella mirada distante, distante infinitamente, distante eternamente...

Pero si hemos de aceptar la infinitud, en la que sí cabría el eterno retorno de lo idéntico, entonces lo que tiene que pasar infinitas veces ya ha pasado también infinitas veces, lo cual, le dije a Juan, se contradice con la certeza que tenemos de vivir la vida como una continua sorpresa, sin ensayos. Así, por lo menos, es como la sentimos, y, por consiguiente, el eterno retorno no cambiaría nada en nuestra experiencia, ni en nuestra conciencia. Iba yo pensando en Juan, en aquellas conversaciones, en su mirada algo despectiva como si él estuviera en posesión de un conocimiento terrible que no considerase que valía la pena compartir con nadie...

La cinta de la carretera se fue elevando, por fin, y lentamente emergiendo de la niebla ascendía, ya a la plena luz del día, por la cuesta pronunciada de un macizo montañoso, y después de una serie de túneles cortos me metí en el túnel del Cadí: una obra colosal de ingeniería faraónica, de varios kilómetros de longitud, última manifestación de la noche de ignorancia de donde venía. Y al salir del túnel apareció desplegándose, majestuosa y colosal a pleno sol, la sierra del Cadí, cadena de montañas pirenaicas de una altura y pureza imponentes, con las crestas y los picos nevados, paisaje que por fuerza debe de parecerse al de los macizos de la Alta Engadina que tanto complacían a Nietzsche. Me iba, pues, acercando con paciencia al conocimiento. La cinta de asfalto serpea entre las altas montañas, salvando los precipicios que se abren a sus pies, por orgullosos viaductos sostenidos sobre pilares ciclópeos, a tal altura que el viajero tiene la sensación de

que si baja la ventanilla y estira el brazo alcanzará a rozar con la punta de los dedos las cumbres nevadas del conocimiento, quiero decir, del Cadí.

II

Antes de cruzar la frontera hice un alto en Puigcerdà, ciudad a la que no había vuelto desde que era chico y de la que guardaba un recuerdo muy intenso aunque pequeño: un latir arrítmico en la zona del fondo de la memoria. Jirones de visiones. Recordaba unos carritos tirados por burros, alrededor de un estanque con cisnes, y éramos varios..., algo que pasó...

Y ahora, al escribirlo, recuerdo, junto al estanque, a la sombra de los pinos, unos tristísimos autos de choque...

En las mesas de la primera cafetería que encontré varios grupos de jóvenes excursionistas, con las mochilas en el suelo o colgadas del respaldo de la silla, tomaban grandes tazones de café con leche y vasos de naranjada y devoraban bocadillos de jamón con un apetito mitológico, como si regresasen de la larga marcha que aún no habían emprendido, ajenos por completo –o eso me parecía– a preocupaciones filosóficas, y atendidos por una camarera mulata, de origen suramericano, de rostro anodino, de baja estatura, de caderas anchas, de piernas cortas, de zapatos..., de zapatos...

¡Al demonio con los zapatos!

Volviendo al rostro: estaba cortado al hacha y mostraba esa expresión pacífica, sumisa, resignada, de una raza atropellada por un ultraje sistemático, no ya secular sino milenario, tan cruel e implacable que es incomprensible, de manera que su inteligencia se desenchufa del mundo, se apaga y se refugia en una permanente pesadumbre...

Zapatos planos. Y vestía un uniforme descolorido bajo el delantal.

Cuando los excursionistas no le estaban pidiendo otra ronda de bocadillos –era evidente que estaban haciendo acopio de energía para afrontar una jornada de gran esfuerzo y desgaste físico subiendo y bajando alegremente por las montañas–, la camarera volvía junto al mostrador, dejaba la bandeja y reanudaba la interrumpida conversación con una joven de su misma etnia, que tenía una sonrisa muy agradable.

En realidad toda ella era muy llamativa. Estaba a punto de irse, y llevaba a un bebé recién nacido en un cochecito. Aunque las dos eran mestizas y, a juzgar por la melodiosa particularidad

del español que hablaban, provenían del mismo país americano, tenían un aspecto muy diferente e incluso diría que inverso. La cliente era alta, fina, de largas piernas, de formas suculentas. Desocupada, enojada, lucía un bonito anorak rojo de Benetton, con la capucha ribeteada de pelo artificial; un decorado completo –sí, también unas botas de buen cuero, de medio tacón– que remataba con el gran trofeo de la femineidad: el bebé.

Obviamente, la situación social de las dos mujeres, que se hablaban cariñosamente, como amigas, era también muy distinta. La suerte les había dispuesto destinos inversos, pero a las dos las había llevado precisamente hasta Puigcerdà; y en Puigcerdà, allí exactamente.

Para la camarera, la cafetería era el altar sacrificial de su propia vida; para su amiga alta, un sitio donde entrar en calor con una amistosa taza de café en esas mañanas tan frías del invierno al pie de los Pirineos y detenerse a charlar con su compatriota, y así, en la conversación, reanimar el contacto mental con el cálido país en el que las dos crecieron, lejos, en ultramar, a través de la entonación característica del idioma, tan evocadora de experiencias y recuerdos y muchas otras cosas inefables...

No era difícil deducir, tanto por los datos que me brindan la experiencia como por las estadísticas, que la camarera lleva una vida relativamente apretada, en la linde de la pobreza, sin permitirse lujos ni caprichos de ninguna clase; hay un cincuenta por ciento de posibilidades de que tenga a su familia en Suramérica, esposo e hijos a los que envía cada mes, con regularidad de metrónomo, las tres cuartas partes de su sueldo, como suele ser el caso de estas mujeres inmigrantes, para pagarles la alimentación y los estudios, y que compren una casa donde supone que pasará con ellos los últimos años de su vida, entonces ya mantenida por sus hijos, que mientras tanto y gracias a su abnegación se habrán convertido en profesionales acomodados, desclasándose hacia arriba, integrándose en las capas burguesas y más acomodadas de la sociedad.

Hay otro alto tanto por ciento de posibilidades de que lleve algún tiempo bregando con la burocracia, haciendo colas ante ventanillas, reuniendo documentos para conseguir «los papeles», nacionalizarse española y regularizar su situación laboral.

Mientras que la bella clienta ya es española desde el día que llegó; su atractivo sexual y juventud le habían permitido casarse con algún burgués catalán. Algún acomodado vecino de Puigcerdà, probablemente, un hombre antes divorciado, y algo resentido con

las mujeres, que se prometió no dejarse enredar nunca más, pero pasó por Suramérica en viaje de turismo o de negocios, entró casualmente en contacto con ella y se encaprichó de su belleza.

Como disponía de tiempo me permití perder unos segundos imaginando también la relación que la bella sostendría con su marido, hombre cuarentón y extrovertido, muy ordenado, al que tiene por muy buena persona, sin que esta opinión sea óbice para que ella tenga un amante, quizá un joven parecido a aquellos excursionistas que estaban desayunando copiosamente en las mesas, y a los que yo les encontraba un no sé qué simiesco; solo que el amante es más guapetón, tiene una sonrisa pícara y la particularidad de que en mañanas así prefiere a las excursiones montañosas otro tipo de actividad física, en la que es imprescindible la cooperación de la bella, que salió, iluminando el local con una sonrisa de despedida y empujando el carrito del bebé cuidadosamente para salvar sin tropiezos el escalón tras el umbral: se dirigía a visitarle... Al cabo de quince minutos ya estaría retozando, con el bebé dormitando en el carrito, al mismo pie de la cama...

En cambio, su amiga la camarera seguiría atendiendo a aquella clientela durante varias horas más y...

Le dejé una gran propina: dos euros.

III

Et in Arcadia ego: después de muchos meses de que la COVID respetase ese paraíso relativo, y pasase de largo, había llegado la «segunda ola» a Llivia. Se habían declarado ya los primeros casos, y la anchurosa calle-carretera estaba vacía salvo por tres o cuatro chicos en mono de trabajo, bebiendo cervezas en la terraza de uno de los restaurantes y conversando en una curiosa mezcla de español, catalán y francés.

La población es una rareza política: una localidad española aislada en territorio francés. En el texto del Tratado de los Pirineos de 1660, para sellar la paz entre Felipe IV de España y Louis XIV de Francia, que anexaba a este país todas las tierras, pueblos y ciudades de la Cerdaña catalana, a los redactores se les olvidó mencionar: «...y las villas». Y Llivia no era pueblo ni ciudad, sino villa, de manera que gracias a ese descuido se quedó, con sus campos de pastoreo y sus ganados, en el Reino de España, y adquirió una personalidad única, una fronteriza extrañeza de limbo rodeado por *lo extranjero*.

Me instalé en una terraza y al cabo de cinco minutos, como surgido de la nada, bajando de una calle lateral en cuesta, a la vez esperado y sorpresivo como Orson Welles en la plaza vienesa de *El tercer hombre*, apareció Andrés Sánchez Pascual en la calle Mayor. A sus ochenta años cumplidos y pasados, y después de los altibajos, de las alegrías y las calamidades de la vida, nada más empezamos a hablar constaté que está estupendo, intactas sus notables facultades mentales y esa naturalidad, que tanto aprecio, con la que pasa del discurso conceptual, erudito y abstracto a las realidades cercanas, a la celebración de la vida material, e intacta también aquella disposición a la alegría.

A los lados de esta avenida o calle Mayor, las calles se elevan en pendientes de cuarenta y cinco grados, flanqueadas con casas de sólida piedra, muchas de las cuales ostentan, grabadas en el dintel, las cifras de una fecha anterior a la Revolución francesa. Es como si después de 1789 ya no se hubieran construido más casas, o solo edificios sin importancia, indignos de conmemorarse. O acaso se perdió la costumbre. No nos cruzamos con nadie en el camino al restaurante. Los comercios, salvo las farmacias, cerrados. Pese a ese ambiente más bien intimidante y medieval, la villa es un lugar próspero desde hace unas décadas, tras siglos de precariedad y hambre. Muchas de esas casas de noble piedra son ahora las segundas residencias de familias veraneantes de Lyon o de París.

El restaurante, en una casa de 1767, estaba cerrado. Fuimos a otro, de 1782. Cerrado. El tercero y el cuarto, también con fecha y con la persiana echada. Hubo que resignarse a un figón de 1788, lo cual no me importaba, solo concentrado en el asunto que hasta allí me había llevado.

El figón, que creo que se llama El Yunque, es bajo de techo y tenía las paredes pintadas de verde en un tono chillón que no es precisamente el que yo hubiera elegido. Pero ¿qué me importaba eso a mí?

El mesero que lo rige, secundado por varios miembros de su familia, hablaba a gritos cuando se ponía a mi lado para detallar las ofertas de la carta, y luego volvía a acercárseme con cualquier excusa razonable (una vez preguntarnos si nos había gustado el primer plato, y otra vez qué nos parecía el segundo, y luego si necesitábamos algo más...).

Cada vez que volvía hacia nuestra mesa con la excusa de traer una botella de vino, la cesta del pan o las vinajeras..., se le caía la mascarilla hasta el mentón, lo cual me contrariaba mucho,

pues imaginaba vívidamente los temidos «aerosoles» cargados de virus de los que tanto se hablaba en aquellos días, y casi los veía, circulando con su carga enfermiza y potencialmente letal desde la boca del patrón –enmarcada por un bigote entrecano de hirsutas cerdas– en vuelo descendente hasta mi nariz, que yo con un rápido gesto protegía con mi mascarilla.

Como iba y venía tanto, aquello parecía una película de Charlot. Acabé por resignarme al patrón de El Yunque: el peligro encarnado en el aliento de aquel hombre bigotudo no solo compensaba sino que realzaba el valor de la vivencia. He comenzado este escrito desdeñando el instante presente, pues lo fugaz y perecedero es decepcionante, y el consejo de Horacio me sabe a poco. ¿Abraza el día? El placer quiere eternidad, «quiere profunda, profunda eternidad», como dice Nietzsche en uno de sus mejores poemas. Pero sería largo explicar la sensación de inminencia de un acontecimiento, de un logro, de plenitud y de *realidad real* que tuve al ser consciente –como no suele pasar, porque vivimos arrastrados, llevados– del momento exacto y el lugar y la distinguida compañía en que estaba, al mismo tiempo viviendo y viéndome vivir, cerca de la idea, lo más cerca posible de Nietzsche, a través de quien bien podría decir, si le interesase, que es su heraldo en la tierra. Pues, siendo yo mismo traductor, sé muy bien la clase de *intimidad pavorosa* que se establece con el autor que uno vuelca de una lengua a otra, y del que le parece tocar, gracias a la familiaridad intensísima con su estilo, la gama de sus tonalidades, los giros de sus frases, no ya el carácter sino los pliegues mismos del cerebro, por no decir de su alma. No se puede estar más cerca de alguien. Y así estaba yo con uno de los seres humanos que más cerca han estado de Nietzsche, y, como en los versos de Rubén y de Ángel Crespo, «bajo el laurel, más cerca del laurel».

–En cuanto al asunto que me ha traído aquí, Andrés...

Mientras nos servían los entremeses, me pidió que antes de entrar en harina tuviese en consideración cierto matiz filológico. Que tenía su importancia, porque cuando se manejan conceptos tan abstractos «con cualquier resbalón te vas al abismo».

Ese matiz filológico se refería a la exactitud de la formulación del concepto en español. En el idioma alemán hay una diferencia entre *dasselbe* (lo mismo) y *das Gleiche* (lo idéntico). Es una diferencia sutilísima («como cortar un pelo con una tijera, pero no a lo ancho, sino a lo largo»). *Dasselbe* (lo mismo) es un

pronombre demostrativo. *Das Gleiche* (lo idéntico), un adjetivo, aquí en neutro, o sea, como un sustantivo.

Los propios alemanes tienen dificultades en usarlos bien. No así Nietzsche, que escribe casi siempre: *die ewige Wiederkehr des Gleichen* (el eterno retorno de lo idéntico), y solo en dos o tres ocasiones, probablemente por descuido, *die ewige Wiederkehr desselben* (el eterno retorno de lo mismo).

A estas consideraciones léxicas previas de Andrés opuse otras versiones de la obra de Nietzsche en español, debidas a otros traductores, que prefieren «el eterno retorno de lo mismo». Y él respondió, encogiéndose de hombros, que lo sabía muy bien, pero que, como en tantas otras ocasiones, él iba a contracorriente y escribía lo que Nietzsche dice de verdad. Quedó zanjada la cuestión nominativa. Su aplomo –ese aplomo que la mente adquiere cuando ha estudiado seria y largamente un problema, consagrándole todo el tiempo que sea necesario, y todas las herramientas que la ciencia y el conocimiento ponen a su disposición, quemándose las pestañas, como suele decirse, en el empeño, hasta llegar a un resultado inapelable más allá de toda duda razonable– era absoluto. Entonces la mente ha cruzado los desiertos y los pantanos de la duda y ahora está en tierra firme y siente que no hay bajo los cielos –¡y ni siquiera por encima!– autoridad capaz de desmentirla en ese asunto.

En aquel momento, francamente, me pareció que la distinción era acaso algo bizantina. Pero unas pocas horas después, durante el viaje de vuelta a Barcelona, viaje que entretuve pensando en las dos mujeres de la cafetería de Puigcerdà y en repetir mentalmente nuestra conversación, caí en que incluso en una lengua de léxico redundante como la española, que a menudo dispone de varios vocablos para designar un mismo fenómeno, también se observa, en este contexto, una diferencia de matiz, de intensidad, entre «lo mismo» y «lo idéntico», ya que «lo mismo» no es tan «mismo» como «lo idéntico».

Ya que, cuando es lo mismo lo que se repite, cabe admitir en esa repetición alguna modificación del fenómeno; ese «lo mismo» podría entenderse como algo parecido, muy parecido. Así, se nos pregunta, por ejemplo, cuál de dos calles preferimos seguir para llegar a una determinada plaza, y respondemos: «Es lo mismo», «Da lo mismo», aunque sepamos que las dos calles son distintas, naturalmente, y que será también distinta, aunque quizá imperceptible para nuestra conciencia, la experiencia de ir por una calle o por la otra, y ello a pesar de lo descuidadamente que sintamos.

«Lo idéntico», en cambio, no admite aproximaciones, variantes ni parecidos: esa palabra está colocada ahí por Nietzsche y por Sánchez Pascual como una advertencia, o una reiteración de que se repite la cosa o el fenómeno en toda su integridad y no cabe ni la más mínima variación ni siquiera molecular; lo idéntico es, y solo puede ser, idéntico. Y si retorna continuamente, entonces, podría incluso decirse que «lo idéntico es lo idéntico es lo idéntico».

Zanjada esa cuestión filológica previa, Andrés se explayó sobre la consideración tradicional y occidental del tiempo como un recorrido análogo al de la flecha: la flecha del tiempo llega a su fin –como en la vida particular de cada uno de nosotros– y según la doctrina católica tiene entonces lugar la «parusía», que es el advenimiento glorioso de Cristo después del fin del mundo, que ha explotado en una gran conflagración.

Nietzsche quiso oponerse al sistema dogmático del cristianismo no solo en el plano de la crítica teórica, sino que esta le obligaba a proponer una alternativa a la misma idea del tiempo implícita en la religión, una alternativa a la parusía. Y la fue a buscar meditando por los senderos de los bosques de Sils-Maria, a lo largo de los lagos, en el concepto herético de la *apokatástasis*, pregonado por Orígenes y repudiado en sínodos y concilios de Nicea, que postula la evolución extremada del mundo hasta alcanzar la conflagración universal, de cuyas cenizas «volverá a empezar todo en la armonía original del Paraíso», donde Adán y Eva eran tan felices y dieron nombre a todos los animales.

Para envolver, para explicar su idea del tiempo, escribió su propia Biblia, los cuatro libros de *Así habló Zaratustra*, casi en raptos de inspiración. Y como tenía que combatir precisamente contra la Biblia, los redactó en ese solemne, majestuoso, pomposo tono profético..., que tan insoportable se me hizo en su día hasta el punto de que no he vuelto a consultarlos más que a regañadientes.

Estábamos en estas cuando el patrón de El Yunque se acercó otra vez:

–¿Qué van a querer de postre? Tengo flan, tengo cuajada; como fruta, tengo plátano o melón, tengo...

–...

Se quedó remoloneando por nuestros alrededores –con la mascarilla tristemente caída hasta la prognata barbilla–, fingiendo anotar el pedido en una libretita, lo cual era innecesario siendo nosotros los únicos clientes, o sea, espiándonos para saber qué nos llevábamos entre manos.

–En cuanto al eterno retorno... –mascullé, lanzando en dirección al patrón una mirada tan fulminante y homicida como sus mismos aerosoles, una mirada que tuvo la virtud inmediata de alejarle a buscar refugio en las cocinas.

Andrés, ajeno, como sabio al que no distraen de sus meditaciones las contingencias culinarias de poca importancia, dijo:

–Lo sorprendente viene ahora. Porque ni en sus obras, ni en sus apuntes, Nietzsche trata apenas de ello. En los miles de páginas que escribió menciona esta noción contadas veces y, en esas pocas veces en que la menciona, no la explica ni siquiera sumariamente. ¿Por qué? Bueno, la idea misma le daba miedo.

Entonces se entretuvo en reconstruir las circunstancias académicas y vitales, ciertamente extraordinarias, que llevaron al filósofo a acuñar ese sintagma peligroso.

En la segunda mitad del siglo XIX la máxima autoridad en filología en el ámbito germánico era Friedrich Wilhelm Ritschl, catedrático en Leipzig, especialista en Plauto y una eminencia académica; él era quien decidía quién era digno de ejercer la docencia en las cátedras de Filología de las universidades y quién no. Ningún nombramiento se decidía sin su asentimiento. Ahora bien, Basilea, que ya entonces era una ciudad próspera y con un formidable aliento financiero e industrial, tenía una excelente universidad financiada por los patricios locales, que eran gente con visión de futuro y consciente de la importancia de la educación superior para la formación de generaciones que, llegado el momento, tomaran el relevo en la exitosa dirección de los asuntos públicos. En 1869 había en la Cátedra de Filología Clásica una plaza vacante y los patricios de la ciudad le pidieron a Ritschl que les recomendase un nombre para ocuparla.

Ritschl les respondió algo así como: «Mi mejor alumno es el hombre que necesitan. ¿Quieren ustedes para esa cátedra un genio? Se lo mando mañana. Aunque está el inconveniente de que aún no ha presentado la tesis doctoral» (que era condición académica *sine qua non* para acceder a la cátedra).

Entre otros muchos elogios y ditirambos, la carta de recomendación dice: «De todos los talentos jóvenes que he visto desarrollarse en estos treinta y cinco años, nunca había encontrado a un joven tan tempranamente maduro como este Nietzsche. Ahora tiene veinticuatro años: fuerte, vigoroso, saludable, valiente moral y físicamente, con una constitución que impresiona a los de naturaleza similar. Además de esto, posee el don envidiable de presentar ideas, hablar libremente, con la misma tranquilidad

como penetración y claridad. Es el ídolo y, sin quererlo, el jefe de toda la joven generación de filólogos aquí en Leipzig».

Ante tan cálido entusiasmo, los gentiles burgueses de Basilea, encogiéndose de hombros, decidieron saltarse la normativa y otorgarle la titulación al recomendado de Ritschl, reconociendo como tesis algunos artículos que había publicado en una revista universitaria de Leipzig y excusándole de la exposición pública de la misma; algo extraordinario, e impensable en Alemania, pero posible precisamente en Suiza.

Así se convirtió Nietzsche en el catedrático más joven de su tiempo en la especialidad de Filología, cuando precisamente él ya estaba pensando en cambiar el campo de sus estudios hacia la ciencia y la filosofía. En cualquier caso, las previsiones de Ritschl distarían mucho de cumplirse, y fueron desmentidas por los hechos. Nietzsche durante aquellos diez años en Basilea (1869-1879) impartió cursos competentes sobre la escritura y el estilo de Platón, sobre la retórica, el ritmo y la historia de la literatura griega y, en fin, sobre todos los temas que la universidad le pidió, pero *El nacimiento de la tragedia*, su primer libro, publicado mientras ocupaba la cátedra, presentaba tesis atrevidas, intuitivas y provocadoras apenas sustentadas en un aparato documental científicamente discutible. Y, aunque allí Nietzsche se «inventó» los filósofos presocráticos, y luego ha sido el libro que ha proporcionado todos los conceptos de la moderna filología grecolatina, entre ellos el de la dicotomía entre lo apolíneo y lo dionisiaco, fue piedra de escándalo y desautorizado por la academia. El mismo Ritschl lo definió como un ingenioso galimatías.

Tampoco resultó, el pobre profesor, físicamente «fuerte, vigoroso, saludable», sino más bien todo lo contrario. Su salud estaba seriamente quebrantada y deteriorándose, perdía la vista a gran velocidad, padecía unas migrañas dolorosísimas, y al cabo de diez años, a los treinta y cinco de edad, incapaz de asumir sus obligaciones docentes, tuvo que retirarse de la enseñanza. La universidad le trató muy generosamente y le concedió una pensión modesta pero suficiente.

Con el sustento así garantizado, jubilado a los treinta y cinco años, liberado del yugo del trabajo asalariado pero cargando a cambio la cruz de una salud pésima, en adelante pudo dedicarse exclusivamente a pensar, a escribir y a viajar por los lugares más bellos de Europa en busca del que fuese más adecuado a su salud, que iría empeorando fatalmente, hasta llevarle a la demencia, el manicomio y la muerte prematura. Pero entonces todavía

estaba lejos de ello. Lejos todavía del año de su catástrofe, 1889, anunciada por la carta a Jacob Burckhardt que decía: «Querido señor profesor, al final preferiría ser catedrático en Basilea que Dios, pero no podía llevar mi egoísmo al extremo de no crear el mundo».

Ahora peregrinaba por las alturas europeas buscando el lugar ideal donde vivir con el mínimo dolor. Todos los que visitaba eran demasiado altos, o demasiado bajos, o demasiado fríos, o demasiado cálidos... Hasta que en 1881 descubrió Sils-Maria, en la Alta Engadina: una estrecha franja de tierra entre dos lagos, rodeada de agua, cielo y montañas. Y desde entonces pasó en aquel lugar perfecto todos los veranos.

Había en aquel pueblito algunos hoteles, pero resultaban caros para él y le obligaban a socializar más de lo que le convenía, de manera que alquiló una habitación espartana, al precio de un franco al día, en la casa del alcalde, una casa con huerto donde cultivaban verduras, jardín y gallinero y un colmado donde podía adquirir algunos alimentos, aunque él solía hacer sus comidas en alguno de los hoteles. Este era un arreglo extraordinariamente ventajoso para pensar. Aunque aquel verano pasaba un frío y sufría unos dolores tremendos. Cuando podía levantarse daba desde allí los largos paseos, las caminatas meditabundas que le gustaban. Y el día 3 o el 4 de julio de 1881 cuando andaba a través de los bosques, junto al lago de Silvaplana, camino a las faldas del imponente pico Corvatsch, y «a seis mil pies más allá del hombre y del tiempo», entonces, «junto a una imponente roca que se eleva en forma de pirámide, no lejos de Surlei, me detuve. Entonces me vino este pensamiento»...

Buscamos la primera formulación del «eterno retorno de lo idéntico», el aforismo 341 de *La gaya ciencia*, que se titula «El peso más pesado», que Andrés leyó en alemán y a renglón seguido tradujo para mí. Aquí lo copio de su traducción impresa:

¿Cómo te sentirías si un día o una noche un demonio se deslizara furtivamente en la más solitaria de tus soledades y te dijera:

«Esta vida, tal como la estás viviendo ahora y tal como la has vivido [hasta este momento], deberás vivirla otra vez y aún innumerables veces. Y no habrá en ella nunca nada nuevo, sino que cada dolor y cada placer, cada pensamiento y cada suspiro y todo lo indeciblemente pequeño y grande de tu vida deberá volver a ti, y todo en el mismo orden y la misma secuencia –e incluso también esta araña y esta luz de la luna entre los árboles, e incluso también este instante y yo mismo–.

¿El eterno reloj de arena de la existencia se invertirá siempre de nuevo y tú con él, pequeña partícula de polvo! ¿Acaso te lanzarías al suelo rechinando los dientes y maldecirías al demonio que te hablara de esa forma? ¿O has vivido alguna vez un instante extraordinario, en el que hubieras podido responderle: «¿Eres un dios y nunca he oído algo más divino!»?

Cuando un pensamiento así se apoderase de ti, te metamorfosearía, tal como eres, o tal vez te trituraría; ¡la pregunta sobre cualquier cosa «¿Quieres esto otra vez y aún innumerables veces?» se impondría sobre tu actuar como el peso más pesado! O, [podríamos preguntarnos] ¿qué tan bien dispuesto debes estar hacia ti mismo y hacia la vida para no desear ninguna otra cosa que no sea esta última, eterna confirmación, este sello?

¿Si un demonio, comentamos, después de leer el aforismo entero, si un demonio se infiltrase en la más solitaria de mis soledades? ¿En la más solitaria de mis soledades?... Lo que me ha gustado de Nietzsche siempre, y ya cuando lo leía y comentaba con Laguna, ha sido, más que las ideas, los recursos de su estilo lapidario, ese relampagueo de frases vigorosas y exaltantes, ese humor juguetón un tanto tenebroso y amenazador, esa alquimia de las palabras que el profesor se esforzó en preservar en sus estupendas traducciones, de manera que estoy seguro de que no se pierde nada en la traducción cuando me sorprende recordando algún aforismo especialmente brillante. Este, en cambio, deja perplejo, porque... es infantil. «¿Qué pasaría si un día un diablo se introdujese...?». Es una niñería....

En efecto, hay algo enrevesadamente construido, retórico, artificioso, ya en esta primera presentación, o insinuación en tiempo condicional, como si el mismo Nietzsche no se lo acabase de creer y no se atreviese a proponerlo en serio. De hecho, él mismo diría, bromeando con los amigos, que tenía una gran objeción al eterno retorno, y era que tendría que volver a encontrarse con su madre y con su hermana (con las que tan mal se llevaba), una y otra vez. Y se había encontrado ya infinitas veces en el pasado.

Yo no me esperaba la descalificación que el mismo profesor iba a hacer del *concepto*, al que para empezar, argumentando a partir del texto donde Ortega y Gasset establece las diferencias entre *Ideas y creencias* y señala que pensamos con las ideas pero *vivimos* con las creencias, redujo a creencia, en su caso interesada, en cualquier caso indemostrable, para combatir la idea del tiempo rectilíneo, occidental y cristiano.

Pero, si era artificiosa la primera presentación, ¿qué decir de la siguiente y más completa mención, que encontramos en el tercer libro de *Así habló Zaratustra*, el libro oracular que Nietzsche ideó como envoltura o vehículo precisamente del eterno retorno y propiamente como alternativa a la Biblia?... En el capítulo titulado «El convaleciente» encontramos al profeta, el *alter ego* del filósofo, recuperándose de una enfermedad en el interior de una gruta. Heidegger, observó Andrés, señala que la elección de la gruta como lugar de iluminación para Zaratustra no fue casual, sino premeditada, como imagen inversa a la gruta platónica que está en la base de la concepción del mundo como un lugar de sombra y apariencias. Es, pues, en una gruta altamente simbólica donde accede a una iluminación y, arrebatado por la profundidad abisal de su descubrimiento, exclama: «Vendré eternamente de nuevo a esta misma e idéntica vida, en lo más grande y también en lo más pequeño». Está a punto de expresar esta idea, pero le da tal miedo y tal repugnancia que no puede ni siquiera hablar. Y entonces son sus animales totémicos (el águila y la serpiente, símbolos del orgullo y de la inteligencia, y las únicas criaturas que le han estado acompañando durante su enfermedad), los que explican lo que él, aunque sea «el abogado de la vida, del sufrimiento y del círculo», no se atreve a explicar (el eterno retorno). Lo hacen con algunas frases oraculares y metáforas sobre el anillo del ser, la rueda...

«El anillo del ser, la rueda»... Andrés se encogió de hombros, obviamente incómodo con esas metáforas. Nietzsche ya no añadió apenas nada sobre este concepto, clave de bóveda, suspendida en el vacío, de su filosofía. En los apuntes y fragmentos póstumos que se encontraron dejó algunos comentarios sobre las relaciones entre el carácter limitado de la energía universal y la infinitud del tiempo –que significa que todas las posibles combinaciones de la energía suceden en el tiempo, más de una vez: «Cualquier estado que este mundo pueda conseguir tiene que haberlo alcanzado ya, y no solo una vez sino innumerables veces [...] y retornará de igual modo, con las fuerzas distribuidas exactamente igual que ahora»-. Atacaba esta idea pero no se atrevía a desarrollarla por escrito ni proclamarla claramente.

Por lo menos hubo otras dos ocasiones en que se exhibió largo y tendido, ambas ligadas a su no correspondido amor por una joven rusa que le presentó su amigo y discípulo Paul Rée, de la que se enamoró, con la que quiso casarse –pero fue rechazado– y cuya inteligencia tenía en alta consideración. Por desgracia, en

ninguna de esas dos ocasiones ella estuvo lo bastante atenta o fue consciente de la trascendencia del momento.

En mayo de 1882 esta fue con su madre, con Paul y con Nietzsche de excursión al lago de Orta, en los Alpes italianos. Inesperadamente Nietzsche y la joven rusa anunciaron que se iban solos a hacer la ruta de las veinte capillas renacentistas y barrocas del Sacro Monte, un circuito que dura aproximadamente una hora; y, sin dar ocasión a que sus sorprendidos compañeros intentaran sumarse, se adentraron en ese espectacular viacrucis entre los bosques.

Estuvieron ausentes no una sino cuatro horas, y durante aquella ausencia él habló caudalosamente. Le explicó a la joven con todo detalle, con la minuciosidad que no había puesto en los libros, su idea sobre el eterno retorno de lo idéntico. Años después ella –se llamaba Lou Andreas von Salomé y fue escritora– escribió un libro explicando la filosofía de Nietzsche, donde cuenta que nunca antes había visto a nadie sufrir tanto como a su pretendiente en el Monte Sacro: estaba alterado, temblaba, aterrorizado. «Me confió este pensamiento como un secreto, o sea, algo cuya verificación y constatación le producían horror». Pero por uno u otro motivo Lou no aclaró nunca nada más. Cuando por fin bajaron a reunirse con sus amigos parece que irradiaban felicidad y serenidad. Aquel encuentro dejó en el corazón del filósofo vagabundo una profunda huella; el recuerdo de una ocasión inefable.

Muchos años más tarde, cuando este había ya fallecido, y su obra había alcanzado una gran celebridad en los estamentos intelectuales de toda Europa, los periodistas y los investigadores le preguntaban a Lou, ahora de avanzada edad, ahora célebre y prolífica autora de novelas y ensayos, qué había sucedido durante aquellas cuatro horas en el Sacro Monte, y las palabras que se habían exactamente dicho, y si se habían o no «besado», ella respondía: «Ya no me acuerdo».

La segunda ocasión perdida tuvo lugar cuando Lou, que vivía en casa de Paul Rée, accedió a pasar unas semanas con Nietzsche y con su hermana Elisabeth, en la casa que él había alquilado en el pueblito de Tautenburg. Antes de emprender el viaje Lou se comprometió con Paul a que le escribiría cada noche una carta contándole con detalle todo lo que Nietzsche hubiese dicho a lo largo del día. Es de suponer que ese pacto no respondía tanto al temor de Rée de perder a Lou como a la devoradora curiosidad que sentía por las ideas de su común amigo, al que consideraba un genio.

El caso es que ella cumplió con el compromiso, escribió a Paul una carta cada noche, lo contó todo, pero las preciosas páginas desaparecieron en el marasmo del tiempo, y el único rastro escrito que queda de aquellas conversaciones es la «Oración a la vida»: un breve poema que ella escribió y al que él atribuía una formidable importancia filosófica y categoría lírica, de manera que lo corrigió y lo realzó con una música que compuso adrede para esos versos.

Este poema-canción es la misma versificación del anhelo del eterno retorno:

ORACIÓN A LA VIDA

*¡Sin duda un amigo ama a su amigo
como yo te amo a ti, vida llena de enigmas!
Lo mismo si me has hecho gritar de gozo que llorar,
lo mismo si me has dado sufrimiento que placer,
yo te amo con tu felicidad y tu aflicción:
y si es necesario que me aniquiles,
me arrancaré de tus brazos con dolor,
como se arranca el amigo del pecho de su amigo.
Con todas mis fuerzas te abrazo:
¡deja que tu llama encienda mi espíritu
y que, en el ardor de la lucha,
encuentre yo la solución al enigma de tu ser!
¡Pensar y vivir durante milenios,
arroja plenamente tu contenido!
Si ya no te queda ninguna felicidad que darme,
¡bien! ¡Aún tienes tu sufrimiento!*

«Encuentre yo solución al enigma de tu ser». La verdad es que ya en los inolvidables años de Juan Laguna (oh, algún día hablaré de la novela que le incité a escribir, para la que ideó como protagonistas a cuatro muchachas empleadas en distintas oficinas que se encontraban en el gimnasio, y a las que bautizó como «A.», «B.», «C.» y «D.»), años nietzscheanos, aquel culto a la vida me irritaba como una cursilería, aunque fuera alumbrada en el dolor. Comprendía que traicionaba el deseo de oficiar algún culto, el que fuese. Me parecía un sucedáneo de las ideas de divinidad y trascendencia.

Ahora, escuchando a Andrés Sánchez Pascual, me daba cuenta de que decir que cada instante se repite eternamente es lo mismo que crear una vida eterna alternativa a los paraísos que proponen las religiones, y además científicamente o *lógicamente*

demostrada, opuesta en esto a las «vidas eternas», resurrecciones de la carne y ultramundos que él despreciaba como invenciones de esclavos para hacerse más llevadero el horror de sus vidas. Para acabar con la flecha del tiempo, con la ley de la entropía (y con el *big bang* antes de que se formulase su posibilidad; pues si hay un fin de los tiempos tiene que haber también un principio) y con el trasmundo, él *se obligó* a encontrar una gran promesa de redención alternativa a la vida eterna cristiana.

Todavía aparecen algunas referencias al eterno retorno dispersas en los *Fragmentos póstumos*, o sea, el caudal de notas, apuntes, borradores y descartes que se encontraron tras su muerte, y en algunas cartas a sus amigos. En esas cartas, menciona varias veces el proyecto de volver a la universidad, unas veces en Viena y otras en París, pero ahora como estudiante de todas las disciplinas de la ciencia, especialmente física y teoría de los átomos, pues se había convencido de que solo investido con la autoridad de la ciencia podría difundir y eventualmente imponer su gran idea. Proyectaba seguir un riguroso plan de estudios que, según sus cálculos, tardaría aproximadamente diez años en completar y que le permitiría establecer una sólida base científica que justificase su «visión y enigma». Luego regresaría al mundo como Maestro del Eterno Retorno.

A todo esto habíamos acabado de comer, salimos al fresco de la tarde y anduvimos por la ciudad, desierta a la hora de la siesta, una siesta que Llivia había decidido prolongar hasta casi el anochecer. Las sombras de los árboles raquíuticos eran más largas. Se había levantado un poco de frío. Andrés había esperado a que nos diera un poco el fresco de la tarde para explicarme sus conclusiones. Iba diciendo que, en realidad, sobre el eterno retorno no se puede discutir, pues la *visión y enigma* no pasa de ser una *hipótesis*, pero no un *concepto*...

Y me hizo entrar en The Wine Palace, una espaciosa y bien surtida tienda de licores, con grandes escaparates, para regalarme, como recuerdo de nuestra conversación, una botella del mejor aperitivo del mundo. Sosteniéndolo en las manos mientras él pagaba, entendí que aquel regalo además de un gesto alegre y amistoso conjuraba un poco la frialdad de la tarde de Llivia, la melancolía de la despedida y la relativa decepción, pues al fin y al cabo mi gestión para descifrar el enigma que hasta allí me había llevado había sido estéril y sabía que para siempre la fórmula nietzscheana seguirá siendo un callejón sin salida. Dentro de ese otro callejón sin salida que es la vida misma. Me tocaba volver a

mi monólogo interior en el coche, de vuelta a Barcelona, a mis recuerdos de Juan Laguna y yo, como estudiantes, hablando de Nietzsche y sin ninguna sospecha de lo que nos pasaría luego, lo irrepetible, lo inevitable. El lago de los cisnes, el relámpago en la memoria que ilumina una pista de autos de choque en una feria vacía bajo los pinos. Las dos emigrantes suramericanas, tan distintas...

Viéndome así, con mi botella de Punt i Més en las manos y el ceño fruncido, Andrés se sonrió e hizo un esfuerzo por animarme; y fue como si me palmease la espalda que dijo:

—Este excelente aperitivo, esta alegría embotellada quizá te endulzará el disgusto que mi escepticismo sobre el eterno retorno de lo idéntico te ha causado; es un antídoto estupendo, pero en cualquier caso te recomiendo que para el primer trago lenitivo esperes a haber llegado ya a Barcelona, no se te ocurra ir bebiendo por el camino...

—Descuida.

Lanzó un suspiro y luego dijo:

—Mira... Yo creo..., a veces pienso que él acuñó ese constructo no solo como un desafío moral inmenso, que es el de aceptar lo hecho y lo porvenir hasta el final (pues hace falta ser valiente, y no solo valiente sino heroico, y más aún *superhombre* para decir «a lo hecho pecho»: ¿Que algo fue horriblemente mal? ¿O bien? «¡Pues que vuelva!»), sino también para tratar de resolver un problema profundamente filosófico, que es el de la conciliación de la idea del mundo fluido de Heráclito con la solidez del ser de Parménides; es un intento formidable, porque durante toda la historia de la filosofía occidental se le ha dado al asunto mil vueltas y nadie ha conseguido nunca hacer compatibles *ser* y *devenir*. Pero, si somos un poco rigurosos, «eterno» es «ser», y lo que «retorna» implica una fluidez, significa devenir. Lo que es eterno no puede volver, pues nunca se ha ido ni se irá; y por la misma razón lo que vuelve no puede ser eterno. Así que la idea es contradictoria en sus propios términos. Hay un cortocircuito de la lógica del lenguaje. Estamos ante un enigma esotérico que, igual en esto a los dogmas católicos, solo se aguanta sobre el terreno de la creencia.

Y así se acabó el diálogo que hasta allí me había traído; aunque todavía estuvimos, mientras empezaba a anochecer y la temperatura descendía, un buen rato por la calle Mayor recordando a otros autores a los que ambos veneramos, y también hablamos de temas más ligeros —aunque no *mucho más* ligeros—.

Era hora de regresar, así que me subí al coche y dejé en el asiento de copiloto la prestigiosa botella, que tengo aquí delante sobre mi mesa mientras escribo esto, y luego, antes de arrancar, miré por el espejo retrovisor a Andrés alejándose de espaldas como Nietzsche, como Nietzsche que hubiera vuelto y se volviera a ir, e ir encogiéndose en el azogue hasta desaparecer, engullido por las calles de Llivia, y yo también me alejé, en dirección contraria, de vuelta a Barcelona, y, mientras circulaba y pensaba, y recordaba y fantaseaba, reducido a la vida mental, me fui poco a poco reduciendo más hasta ser un punto en la carretera, solo un átomo, y, enseguida, nada.

PASEOS con Auster

1

Voy andando con alguien que no identifico, nieva. En esta escena recurrente en la que no se escucha nunca el menor sonido, la nieve –al igual que en los Alpes cuando no hay viento– cae con parsimonia borrando la Tierra.

Es probable que el remoto origen de la escena que vuelve a mí se encuentre en un comentario que Paul Auster dejó caer en su *brownstone* de Brooklyn, en Park Slope, allá por octubre de hace unos años, bajo un cielo gris de hielo, un día del pasado en el que el mundo todavía parecía estar entero.

Lo recuerdo bien: Auster dijo que le fascinaba la nieve, así como el silencio que solía acompañarla. La nieve, remarcó, le permitía ver la vida de una manera distinta, porque cambiaba el entorno y eso facilitaba que uno pudiera redescubrirlo.

Para Auster, el ritmo de las cosas en Nueva York lo marcaban las repentinas neviscas de cada año, las escarchas que no faltaban nunca a su cita y lo bloqueaban todo, las brisas y tormentas que de un día para otro cambiaban la fisonomía urbana.

Y recuerdo que también pensé, esa tarde en Park Slope, que la nieve parecía hecha tanto para escribir como para caminar sobre ella. Y que el equivalente de la nieve en Barcelona era la lluvia, que también modificaba la vista e inventaba austerianas ciudades de cristal, todo un mundo de espejos. Una vez, escribí una novela en la que en Barcelona, en Dublín, en Nueva York, en todas partes, siempre, siempre llovía. De hecho, todavía hoy, si estoy en casa y comienza a llover, suspendo cualquier actividad para concentrarme en la atmósfera profundamente literaria que está surgiendo. Siempre llueve en la alta fantasía, insinuó el Dante en un verso del «Purgatorio» (XVII, 25).

2

Desde hace un buen rato en Barcelona puede uno confirmar que la alta fantasía es un lugar en el que llueve. Como escribiera Emmanuel Bove describiendo sin saberlo justo lo que está pasando ahora en mi ventana: «Caen algunas gotas, nunca una encima de otra».

3

Me acuerdo de cómo en la novela a veces deslumbrante de Auster *El palacio de la luna*, después de una tormenta, Marco Stanley Fogg se convertía en otra persona, como si hubiera ido más allá de sus límites, como si fuera posible caminar y cruzar por en medio de un temporal y acceder luego a la luz provinciana de un lugar desconocido.

4

Suelo caminar una hora todas las mañanas. Y da igual que esté en Barcelona o en Shanghái, aunque últimamente la verdad es que solo camino por mi barrio de Barcelona, el confinamiento general me tiene atado a él. Camino por ese acotado sector de esta ciudad ya sin prodigios y lo hago sin un rumbo preestablecido, aunque siempre en círculo, porque temo caer en algún punto ignoto. Marcho, camino, ando consciente de que –como aprendí en 1985 al descubrir a Paul Auster en *Ciudad de cristal*– pasear es ir dibujando. Lo habitual últimamente es que dibuje con mis pies una figura sobre el mapa de Barcelona, lo normal en los últimos tiempos es que dibuje una figura que no llego a percibir, porque obviamente no puedo verme desde arriba, pero que supongo que es una silueta con sombra que, de poderla contemplar, seguro que me parecería muy enigmática.

He caminado algunas veces con Auster por Barcelona y por Manhattan. También por Brooklyn. Pero jamás fuera de esos tres paisajes. A veces ha nevado durante la caminata, y yo he podido entonces comprobar que no estaba dentro de mi sueño recurrente y que no pasaba nada porque todo fuera muy luminoso, como si una determinada alegría, al modo de una ensoñación, recorriera la escena. De entre todos los paseos, el que más recuerdo es aquel en el que Paul no paró de contarme, en un francés muy fluido, argumentos de *films* nada conocidos del Hollywood de los años cincuenta. ¿Inventados? Recuerdo que Paul parecía una máquina de contar películas, una máquina de «películas habladas» (al modo de Manoel de Oliveira), de

extraños *films* que bien podrían haber sido incluidos en aquella bella *Anthologie du cinéma invisible* que su autor, Christian Janicot (al que perdí de vista hace ya medio siglo), me trajo un día a casa para proponerme que le ayudara a ampliarla, entendiendo en realidad por «ampliarla» que difundiera el encanto de aquella antología entre mis amigos, algo que nunca hice, primero porque sospechaba que Janicot me había tomado por un distribuidor comercial de su libro en mi ciudad, y segundo porque estaba tan enamorado de la antología que no conseguía nunca terminarla de leer.

5

Barthes observó que el enamorado, como tipo social, había desaparecido de las ciudades, que ya no se veía a ese individuo que avanzaba por las calles en estado de trance portando un ramo de flores con la mirada arrebatada. Hoy en día, si vemos a alguien así nos reímos y nos parece una figura cursi y de otro tiempo. Y, sin embargo, hubo unos años en que los tipos en trance con un ramo de flores no tenían nada de cursis y más bien estaban ligados a la sagrada idea de una gran pasión, estaban muy bien considerados y hasta provocaban envidia.

Está claro que todo cambia y que lo que un día tiene prestigio, al otro carece de él. Pero no todo el mundo se acostumbra a los cambios. Un caminante como Auster ha sabido siempre ver las transformaciones del paisaje, el cambio que sus lectores, a través del tiempo, han podido ir conociendo al acercarse a sus novelas. Por ejemplo, cuando Auster publicó *Ciudad de cristal*, se probaba sensaciones nuevas con satélites, pero no se conocía todavía lo que acabaría siendo el GPS, ese invento que en aquellos días habría facilitado al momento la información sobre el dibujo que en la novela de Auster iban creando los pasos errantes de Peter Stillman, el vagabundo al que sigue el improvisado detective llamado Daniel Quinn, cuyas iniciales son las mismas de don Quijote, el paseante más universal.

Hoy en día muchos lectores leen *Ciudad de cristal* con un GPS. Todo esto lo relaciono con la noticia que tuve ayer acerca de un tipo que va creando en el suelo dibujos de la misma forma que Peter Stillman. Pero en el caso de este hombre, quien sigue y registra sus movimientos no es un detective, sino un GPS. De hecho, hay un blog donde al parecer nuestro caminante digital va recogiendo los dibujos que crea sobre el plano de Manhattan con sus excursiones a pie.

También ayer pude saber que lo que lleva a cabo este «artista» se parece a lo que hace Stephen Lund, un joven que vive en Victoria, Canadá, y al que le encanta ir en bicicleta, no porque le guste especialmente ese modo de transporte (a mí tampoco precisamente me fascina; caí de lleno en un lago de Arbúcies, Girona, por culpa de una bicicleta de verano y ya perdí para siempre las ganas de pedalear), sino porque, valiéndose de la aplicación Strava, va registrando sus itinerarios y creando curiosas «figuras», que publica en su concurrida web *GPS Doodles*.

Este Stephen Lund se parece a su vez a Jeremy Wood, al que descubrí en Barcelona en una exposición en el CCCB sobre W. G. Sebald. Los mapas fantasmales de Wood, trazados también con GPS, llevaban la mirada de Sebald –las huellas de sus largos recorridos a pie– hasta la altura del satélite para ver los rastros humanos desde más allá de la estratosfera. Como escribiera Jorge Carrión a propósito del trabajo de Wood en esa exposición, «la obsesión sebaldiana por perseguir huellas que se desvanecen ha seguido hallando en Wood inesperados herederos».

Y me acuerdo también de cómo, al ver aquel trabajo de Wood en Barcelona, resonaron en mí, con hondura, unas palabras de *Ciudad de Cristal*: «Stillman nunca parecía dirigirse a ningún lugar en concreto, ni parecía saber adónde iba. Y sin embargo, como si obedeciera a un plan preciso, se mantenía en un área muy reducida limitada al norte por la calle 110, al sur por la 72, al oeste por Riverside Park y al este por Amsterdam Avenue». Y terminé pensando que aquella deriva se parecía a tantas otras que hasta podía parecerse a la de un Hamlet errático que hubiera llegado del pasado con una actitud a lo James Dean: de pronto, un paseante perdido en el universo inmenso, pero también en el pequeño universo de Times Square; el cigarrillo en los labios, la cabeza hundida en su abrigo, la lluvia cayendo a plomo, unos burros al fondo cayendo deshidratados en la arena de un desierto.

Atención, ¿de qué desierto hablo?

¿Camino por él con un ramo de flores?

Espero no perderme.

6

¿Debemos pasear solos o en compañía? Sobre la cuestión hay unas palabras de Laurence Sterne que parecen indiscutibles: «Déjenme tener un compañero de paseo, aunque solo sea para observar cómo se alargan las sombras y declina el sol».

Esas palabras de Sterne, que parecen tan indiscutibles, William Hazlitt las discutió y dijo que ese continuo contrastar con un acompañante todo lo que uno iba viendo en el camino alteraba en realidad la impresión involuntaria de las cosas en la mente y dañaba el sentimiento.

Esta opinión de Hazlitt la hallé en un ínfimo libro titulado *El arte de caminar*, compuesto por la unión feliz de dos breves y muy sutiles ensayos: «Dar un paseo», del propio Hazlitt, y «Excursiones a pie», de Robert Louis Stevenson.

Para Hazlitt siempre era mejor pasear o caminar sin compañía alguna, porque no se podía leer el libro de la naturaleza sin encontrar perpetuamente la dificultad de traducirlo para beneficio de otros: «En una caminata, yo estoy a favor del modelo sintético sobre el analítico; me contento con apilar una serie de ideas para examinarlas y analizarlas más adelante».

Como se ve, no deseaba Hazlitt que sus impresiones de paseante o caminante se enredaran continuamente en las zarzas y las espinas de una controversia. Es una buena táctica, pienso ahora yo, para poder llegar a tener opiniones propias.

7

De Walter Benjamin he oído que era un implacable paseante. Sus frases, citas, fragmentos de prosa nacidos de largos paseos, normalmente nos parecen inteligentes, aunque es innegable que muchas veces pueden acabar pareciéndonos lo contrario: monumentales banalidades. Un ejemplo de esas contradicciones tan fáciles de hallar en las afirmaciones de Benjamin lo tenemos en este fragmento: «¿Por qué la mirada que se dirige a ventanas ajenas da siempre con una familia comiendo, o con un hombre solitario frente a una mesa, ocupado en enigmáticas nimiedades bajo la lámpara del techo? Una mirada así es el núcleo originario de la obra de Kafka».

En un primer momento pensamos que Kafka es mucho más que esa monumental banalidad. Pero luego, cuando lo vamos pensando bien, tenemos que admitir que la imagen del «núcleo originario» ha sido percibida con una perfecta precisión por Benjamin.

8

Treinta años exactos después de la muerte de Hazlitt, nacía Robert Louis Stevenson, que también insistió, a lo largo de su ensayo sobre el arte de pasear, en que una caminata ha de hacerse

a solas, porque la libertad es esencial, pues nada tan necesario como que llevemos nuestro propio paso, no el del vecino o el del amigo: «Se debe estar abierto a todas las impresiones y permitir que nuestros pensamientos adopten el color de lo que vemos. No le veo la gracia a caminar y charlar al mismo tiempo. Dicho de otro modo, no debe haber ruido de voces al lado, para estropear el silencio meditabundo de la mañana».

Creo que el tema específico del paseo nació con paso ligero en Hazlitt al rebatir la frase de Sterne; la mantuvo, a ese paso leve, su encantador discípulo Stevenson; lo convirtió en una prosa sonámbula Robert Walser; Paul Auster le añadió errancia al dibujo de los extravíos de Hamlet, y W. G. Sebald terminó por darle un giro oscuro a sus solitarios paseos por sombríos parajes europeos, aderezados por misteriosos retratos históricos de todo tipo de inadaptados y demás paseantes del pasado.

Creo que había en Sebald una idea de inadaptación y silencio que ya se había dejado ver en las sombras de duda que proyectaba Stillman en sus caminatas.

Y a veces hasta me parece mentira que un tema tan sencillo haya podido dar tan buenas páginas a la literatura, pero no nos olvidemos de que, como decía mi abuelo, la tendencia humana a interesarse en minucias siempre condujo a grandes cosas.

9

¿Qué puede ver uno mientras pasea? Literalmente, sin ir más lejos, el mundo entero. Escribe Hazlitt en *Dar un paseo* que «el mundo, tal como lo imaginamos, no es mucho más grande que una nuez; no es una perspectiva que se abre a otra, un condado unido a otro, un reino a otro, la tierra con los mares, formando una imagen voluminosa y vasta, la mente no puede formarse del espacio una idea más grande que lo que el ojo puede abarcar en una sola mirada».

Algunas veces he sospechado que el célebre relato «El Aleph» de Borges pudo surgir de la lectura de ese fragmento sobre el mundo y la nuez que encontramos en *Dar un paseo (On Going a Journey)*, el breve ensayo de Hazlitt.

Es difícil, supongo que imposible, demostrar esto. Pero si en alguna parte de esa nuez que es el mundo hay alguien que cree que puede interesarle buscar la huella de Hazlitt en ese «cuento que es el lugar que es todos los lugares» (como Borges lo definió en una tarjeta postal), le recomiendo que parta de la base de que *El Aleph* está dedicado a Estela Canto, gran amor de

Borges y escritora que, como cuenta Alberto Manguel en *Lecturas sobre la lectura*, «escribió ensayos al estilo de William Hazlitt (de quien era admiradora) para varias revistas literarias de la época».

10

Sergio Chejfec decía que caminar es una manera de viajar. Caminaba tanto Sergio que últimamente le he perdido de vista. Hace cinco años, lo encontré casualmente en Nueva York y anduvimos durante una hora y media antes de acabar almorzando en un sótano de Manhattan.

La animada y a veces extraña conversación me recordó a las caminatas de los dos personajes principales de la novela de Chejfec *La experiencia dramática*. Le comenté que últimamente andar me ayudaba a organizar la estructura de un artículo, de una novela, de una carta de amor. Nada que pudiera sorprenderle demasiado, porque no desconocía, por supuesto, que parte de la historia de la literatura, desde sus comienzos, se ha nutrido de viajes: el desplazamiento como acción narrativa básica; después, ya llegan los acontecimientos, el viajero cambia de paisaje y de personas, pasan ciertas cosas. Ahora bien, Chejfec va más lejos y la caminata le parece «la más radical de todas las formas de moverse». Y creo que tiene razón. No deja de ser curioso que la manera más natural y primitiva de desplazarse pueda convertirse en la actividad más luminosa; tal vez sea una actividad tan creativa porque tiene la velocidad humana. La caminata parece producir una sintaxis mental y narrativa propia.

11

Si existe «el aire de París», es posible que exista también «el aire de Auster». Es muy posible. Creo que es algo que algunas mañanas está ahí, junto a mí y que es una percepción que se da en ocasiones y que se parece a un fragmento de *La invención de la soledad*, ese libro en el que Auster celebra, con palabras decididamente felices, la vida. Ese fragmento de *La invención de la soledad* –mi libro favorito de Auster– me recuerda la dedicatoria del *Persiles*, aquella página póstuma en la que Cervantes nos dejó dicho que amaba el mundo, le gustaba la vida, le dolía dejarla. La vida. Las palabras de Auster tienen algo de la confesión cervantina: «Juzga extraordinario que algunas mañanas, poco después de despertar, cuando se agacha para atarse los cordones, lo inunde una dicha tan intensa, una felicidad tan natural y armoniosamente a tono con el mundo, que le permite sentirse vivo en el presente, un

presente que lo rodea y lo impregna, que llega hasta él con la súbita y abrumadora conciencia de que está vivo».

12

En mi correo electrónico encontré, hace una hora, un mensaje de John William Wilkinson con una cita de agosto de 1911 del diario de Kafka: «Automóvil en Munich. Lluvia, recorrido rápido (veinte minutos). Como si mirásemos a la calle por el ventanuco de un sótano».

Es genial, he pensado, porque anula el movimiento del automóvil y porque la perspectiva que desde el ventanuco dice haber visto Kafka es únicamente de sótano, todo lo contrario del supuesto sentido común de Julien Gracq, por ejemplo, que oponía «automóvil y movimiento» a las palabras «desván y sótano».

En cualquier caso, encuentro incluso bello el concepto acuñado por Kafka de «perspectiva de sótano».

Por mi parte, al automóvil y al desván le quiero oponer mis piernas. Acabo de escribir esta frase y decido que en menos de un minuto voy a salir del hotel de Nueva York donde imagino que estoy. Saldré, pero esta vez pisaré las calles convencido de tener una perspectiva de sótano, idéntica a la que tengo ahora sentado en este sillón donde escribo. Imaginaré que camino por los mismos lugares por los que una vez, hace ya algunos años, caminé con Sergio Chejfec, y me preguntaré si no ha llegado ya la hora de que volvamos a sentirnos todos cerca de la condición humana tradicional, siempre trágica. Después de la gran idiotez de los últimos años, de tanta burbuja y posmodernidad y progreso ficticio, ¿no se impone el regreso a la tragedia, a un cierto clasicismo, a un renacimiento del saber, a una resistencia a seguir siendo colonizados, a una sintaxis que mate todo recuerdo de nuestros venenos y nos devuelva la libertad?

13

Hablando de «perspectivas de sótano». Ayer a estas mismas horas, circulaba en taxi por Barcelona, rumbo al sur, rumbo al puerto. Sabía que el día podía ser excepcional porque por primera vez en meses salía del barrio. Iba camino del Museu Marítim de Barcelona, donde, en la ceremonia del Premio Biblioteca Breve, iba a rendir homenaje al amigo Juan Marsé, que con *Últimas tardes con Teresa* lo ganara en 1965.

Llevaba un año sin hablar en público, por lo que en el taxi iba no exactamente aterrado, pero sí andaba yo muy tímido

mirando con extrañeza por la ventanilla la desolada –diría que arrasada– zona sur de la ciudad, un espacio que iba descubriendo con creciente estupor, como si nunca antes lo hubiera visto. De golpe, vi que lloviznaba y me pareció que el relato de mi viaje empezaba a tener de fondo el sonido de unos neumáticos mojados por la lluvia.

Aunque los parajes por los que cruzaba me eran familiares, seguía sin acabar de reconocerlos. Viajaba algo perdido, quizás porque solo alcanzaba a percibir, desde mi perspectiva de sótano, la primera planta de todos los edificios, sin que lograra identificarlos del todo, aunque dejé de preocuparme por esto cuando comencé a divertirme especulando sobre la altura de los inmuebles. Viajaba en cierta forma muy expectante después de tantos meses de no moverme del barrio. Y de pronto, cuando con mayor curiosidad estaba mirando por la ventanilla, comprendí que lo que alcanzaba a ver correspondía en realidad con toda exactitud a la que era mi perspectiva ideal, como si me hubiera siempre desplazado por Barcelona a ras de suelo.

Fue en ese momento cuando comenzó a llover más fuerte y, un segundo después, reconocí con súbita emoción, a través del cristal empañado, la base del monumento a Colón, al final de las Ramblas.

No hay otras ciudades, decía Mandiargues en *La marge*, donde las estatuas estén colocadas como en Barcelona a tanta altura, como si temieran dejarlas al alcance de los hombres. No sabiendo qué hacer con tan repentina visión, me comporté como un turista en mi propia ciudad y, recurriendo al móvil, fotografié el pie del monumento invisible.

Y seguí mi viaje en taxi, ahora dueño de una fotografía que para mis adentros llamé «perspectiva de sótano». Aún la estoy viendo: tiene un punto turbador si se lee lo que alguien inscribió en esa base del monumento: «Bestia inmundada, llegada al fin su hora, se arrastra por las cosas de aquí abajo, dispuesta por fin a emerger en plena lluvia».

Después, ya en el Museu Marítim, un periodista preguntaba al vencedor del premio qué era para él una novela perfecta y el galardonado, el almeriense Juan Manuel Gil, contestaba que solía ser aquella novela que sabía seducir, arrebatar plenamente al lector. Y mientras se extendía en su respuesta, yo iba en silencio completándola: para mí una historia perfecta tenía siempre un punto ciego, no solo porque contaba un secreto, sino porque tenía algo oculto que un único lector iba a descubrir en el futuro.

Ahora bien, de la mía, de la historia de mi viaje al sur, ¿qué era lo que con el tiempo podría un solo lector acabar descubriendo? Extranjero extraviado en mi propia ciudad, aquella pregunta hasta me separó de mí.

14

Sin el menor previo aviso, hace solo un rato, ha comenzado a nevar mientras caminaba y he pensado en los caminos del Quijote y sobre todo en la segunda parte de ese libro, donde Cervantes va entretejiendo, cada vez más estrechamente, ficción con realidad. Martín Cristal se preguntaba no hace mucho si no sería que el Quijote falso de 1614 no fue compuesto por Alonso Fernández de Avellaneda, como siempre nos han querido hacer creer, sino que también fue obra del mismo Cervantes, quien lo habría compuesto –o encargado a un *ghost writer*– y luego publicado con el seudónimo de Avellaneda para enriquecer su propio juego de «ficción y realidad» por el lado de la realidad, quizás porque el factor realidad siempre es más grosero y, paradójicamente, más difícil de crear.

15

Se sabe que *La invención de la soledad* fue el catalizador que puso en marcha toda la carrera de Auster como novelista. Es lo primero en lo que pienso cuando veo que ha dejado de nevar. Lo pienso en medio de un silencio perfecto, silencio alpino, a cada segundo más familiar para mí. *La invención de la soledad* la escribió tras la muerte de su padre, con el ánimo de tratar de entender quién había sido este. «¿Y qué es la ficción sino el intento de entender las vidas ajenas?», se preguntaba Auster en cierta ocasión.

No cabe duda de que esta –la posibilidad de entender vidas ajenas– es una de las razones por las que se escriben relatos, novelas... A mí con el tiempo lo que ha acabado interesándome es cómo –teniendo en cuenta que siempre se han contado historias– empezó la historia de las historias contadas.

«Podemos imaginar –dice Piglia– que el primer narrador fue un viajero –el mito de Ulises– y que el viaje es una de las estructuras centrales de la narración: alguien sale del mundo cotidiano, va a otro lado y cuenta lo que ha visto, la diferencia. Y ese modo de narrar, el relato como viaje, una estructura de larguísima duración, ha llegado hasta hoy».

Pero podríamos pensar que hay otro origen del acto de narrar. Porque sabemos que no hay nunca un origen único. Enton-

ces podríamos imaginar que el otro primer narrador –el mito de Edipo– ha sido el adivino de la tribu, el que narra una historia posible a partir de rastros y vestigios oscuros. Y habría quizás llegado el momento de poder decir que el primer narrador fue tal vez *alguien que leía signos* y que el primer modo de narrar fue la reconstrucción de una historia cifrada: el relato como investigación, paso a paso.

16

El viajero Ulises, que parecía capaz de ir andando a todas partes.

Y el descifrador de enigmas que hay en Edipo, que es el que investiga el crimen y termina por comprender que el criminal es precisamente él mismo.

Me parece que una fusión de esos dos mitos, Ulises y Edipo, se da en Mac, el héroe de una novela que publiqué hace un tiempo, al que físicamente, quizás sea por la edad que tiene, le adjudico un parecido lejano con Paul Auster. Mac es alguien que –tarea imposible– *viaja para indagar* cuál fue el relato original.

17

Un viajero en el tiempo indaga en el misterio del universo. ¿Es un relato de futuro o un remoto relato del pasado? No sé, ya solo recuerdo que en mi país siempre se olvidan de que el *Quijote* es un libro metaliterario, y lo es especialmente en su segunda parte. Y también de que el *Quijote* es un libro sobre el *Quijote*, y que sus temas principales son la lectura y la escritura, y la relación entre realidad y ficción, entre vida y literatura. ¿Es un relato de futuro o es un remoto relato del pasado? Lectura y escritura, ficción y realidad... Me acuerdo de que son precisamente estas las coordenadas que más allá de las acciones y lugares particulares de sus obras caracterizan y marcan la relación paródico-intertextual entre Paul Auster y Cervantes. Y también me acuerdo de haber escrito una vez un librito titulado *No soy Auster* (ya descatalogado) y de que Auster, a su paso por Barcelona, se enteró de que había salido ese libro y pidió que se lo tradujeran y que yo me fui del bar en el que iban a traducírselo, asustado por la sola idea de ir a presenciar cómo Auster analizaba lo que había escrito sobre él.

18

Lluvia. Camino, nubes grises y gaviotas. Viento racheado, una ancha tiniebla que desciende. El misterio del universo a punto de estallar. Basta, me digo, no conseguirán que deje de caminar.

Estoy empeñado en seguir dando un paso detrás de otro cuando –iba ahora a decir «por pura casualidad», pero creo que no lo es, sino que en alguna parte hay una relación que de cuando en cuando centellea por entre un tejido ajado– descubro que vuelvo a estar paseando con alguien que no identifico y también que está ahora nevando y finalmente comprendo que estoy en mi sueño más recurrente. Un sueño que, en cuanto confirmo que lo es, se complica inmensamente porque en él reina alguien al que no puedo ver pero que me pone trabas para que pueda leer el sueño en francés y además se empeña en que lo lea con constricciones, *contraintes*.

Alguien a la caída de la tarde, cuando el rumor de las voces de la ciudad sube hasta mi ventana, me insinúa que ese alguien al que no puedo ver y que me obliga a las constricciones es mi espíritu.

Paseos con mi espíritu, anoto mentalmente.

19

Morir caminado es solo una idea, y no digo que la mejor. Pero es la idea que Lucrecia Martel le transmitió una vez a Andrea Valdés: «Tuve la fantasía del barco a la deriva para morir, pero no como una obra sino como una fuga de las salas de terapia intensiva y sus ruidos de respiradores y monitores cardíacos, aunque adoro las enfermeras. El año pasado vendí mi barco, y el tiempo me ha vuelto a una idea de los trece años: el desierto de la puna. Morir caminando, como los burros de la puna, caer deshidratados, mirando un cielo difícil de ver en otras partes, comprendiendo con humildad que estamos en la cubierta de un planeta que navega un universo inmenso, incomprensible. Ah, pero qué noche, qué silencioso el viento».

20

Si, como decía Chejfec, caminar es una manera de viajar, ir en globo podría ser también una manera de andar sin tener que pisar la hierba del camino. De hecho, sabemos que, aunque fuera durante una sola noche, Robert Walser, al remontarse sobre lugares de la tierra donde el pie no se había posado nunca, descubrió en el globo a un sustituto muy práctico del conmovedor pie humano.

Fue solo una noche. En ella Robert Walser, viajó en globo de Berlín a Bitterfeld, bello poblacho junto al Báltico: «Tres personas, el capitán, un señor y una chica joven, suben a la barquilla, sueltan las sogas de sujeción, y la extraña casa vuela lentamente

hacia lo alto, como si todavía pensara antes en algo... La hermosa noche de luna parece tomar al ostentoso globo en sus brazos invisibles. Suave y silenciosamente vuela el redondo cuerpo hacia allí y, sin que apenas se note, es empujado hacia el norte por el leve viento».

Debajo quedan agujas de campanarios, callejuelas de aldeas, granjas, un tren que pasa silbando fantasmalmente, el curso coloreado e iluminado del Elba. Walser ve planicies, curiosamente blancas, como refregadas, alternando con jardines y pequeñas espesuras de arbustos. Ve las comarcas de abajo, en las que –escribe– «el pie no se posa nunca, porque en algunas, incluso en la mayoría de las comarcas no hay nada que valga la pena buscar .¡Qué grande y qué desconocida es para nosotros la Tierra!».

Robert Walser había nacido para este viaje silencioso por el aire. Fue alguien que en todos sus trabajos en prosa deseaba remontarse sobre la pesada vida terrestre, desaparecer suavemente y sin ruido hacia un reino más libre.





**Eugenio d'Ors,
hoy**

Coordina Andreu Navarra

Las MEMORIAS inéditas de Eugenio d'Ors (1908-1909)¹

El interés por la figura y el pensamiento de Eugenio d'Ors ha crecido notablemente en los últimos años, como sugieren tanto la paulatina reedición de sus obras como las biografías (Varela 2017; Navarra 2018) que han ido apareciendo. Quien hoy en día se acerca a Eugenio d'Ors queda cautivado no solo por su elegante prosa y su vasta cultura, sino en particular por la *actualidad* de su pensamiento cien años después: es un autor que nos invita a pensar *hoy* y que no deja a nadie indiferente.

Mi interés por Eugenio d'Ors nació de mi amistad con uno de sus nietos, el profesor de Lógica de la Universidad Complutense, Ángel d'Ors (1951-2012). Un día hace treinta años Ángel me sugirió que echara una ojeada a los escritos de su abuelo, pues presentía que sería posible encontrar alguna afinidad entre su pensamiento y la tradición pragmatista norteamericana a la que yo venía prestando una gran atención. Efectivamente, no hizo falta demasiado tiempo para comprobar que D'Ors podía ser incluido entre los autores del mundo hispánico más afines al pragmatismo filosófico. En particular, me gustaba advertir una sintonía entre el pensamiento de D'Ors y el de Charles S. Peirce (1839-1914). De hecho, presenté una primera comunicación en el Simposio de la Sociedad Española de Lingüística, celebrado en Madrid en 1992, en la que daba cuenta de la concepción del lenguaje de D'Ors y avalaba su inclusión en la tradición pragmatista. A esta siguieron otras publicaciones en esa misma dirección que quedaron compiladas en el trabajo con Marta Torregrosa «Eugenio d'Ors y el pragmatismo» (2016).

En la formación de Eugenio d'Ors tuvo un papel decisivo su estancia en París entre 1906 y 1910. Llega a París como corres-

ponsal de *La Veu de Catalunya* en mayo de 1906 y desde allí viaja a otras ciudades europeas que fueron sus puntos de contacto con el ambiente intelectual y científico moderno de principios de siglo. En París descubre las ciencias experimentales, la biología, la psicología experimental, y en La Sorbona asiste a clases de Émile Boutroux, Félix Le Dantec e incluso *madame* Curie. De todo ello –que tanto contrasta con la ciencia española de la época– va dando noticia en las glosas que envía desde la capital francesa. En estos años –escribe su biógrafo Enric Jardí (1967, p. 58)– «experimentó la seducción de las doctrinas de los pragmatistas norteamericanos Peirce y James, que comenzaban a difundirse por París a principios de siglo». Así en diciembre de 1907 en una glosa titulada «Pragmatisme» se definirá a sí mismo como un pragmatista, movido por los mismos afanes de los pensadores norteamericanos, a los que aspira a superar mediante el reconocimiento de una dimensión estética de la acción humana no reductible a la meramente utilitaria.

En febrero de 1908, la revista *La Cataluñà* reproducirá unas declaraciones suyas en las que expresa programáticamente la concepción que tiene de la nueva Cataluña y el horizonte intelectual de la renovación que propugna: «El programa filosófico de esta juventud se cifra en un voluntario humanismo, es decir, en una tendencia a tomar la actividad humana como medida de moralidad, de belleza y de verdad». En este sentido, la concepción filosófica del joven D'Ors puede describirse a grandes trazos como una peculiar síntesis personal del vitalismo y el pragmatismo en ebullición entonces en París, sobre una base de pensamiento escolástico más tradicional, pero renovado este en términos de un intelectualismo clasicista.

Un momento culminante para D'Ors será el III Congreso Internacional de Filosofía, reunido en Heidelberg en septiembre de 1908, en el que las propuestas pragmatistas se encuentran en el centro del debate internacional. El propio D'Ors presenta dos comunicaciones, «El residuo en la medida de la ciencia por la acción» y «*Religio est libertas*», de las que se hará eco en su primer libro *La filosofía del hombre que trabaja y que juega* (1914): «El intelectualismo a que aspiramos –escribirá– es postpragmático y tiene en cuenta el pragmatismo. Las verdaderas adquisiciones que el pragmatismo ha traído a la filosofía, las juzgamos incontrovertibles: sabemos por él, ya de un modo definitivo, que la imagen que nuestra razón nos da de la realidad es menos rica y menos vasta que la realidad misma... Pero la filosofía del hombre que trabaja y que juega nos trae la noción de que aquella imagen,

con no ser completa y rigurosamente fiel, es lo mejor de la realidad, lo mejor para nosotros».

En este contexto el objetivo de esta colaboración es dar cuenta sumaria de las memorias de Eugenio d'Ors que se conservan en el Arxiu Històric de la Diputació de Barcelona, que corresponden al concurso de adjudicación de una pensión para estudiar los métodos de la enseñanza superior en el extranjero (marzo de 1908) y las memorias justificativas presentadas: la primera al término del segundo semestre de 1908 y las dos correspondientes a los dos semestres del año 1909. Se trata de una documentación manuscrita, en catalán y con una ortografía vacilante, que hasta ahora ha permanecido inédita y que ha sido poco estudiada probablemente a causa de su no fácil acceso².

I. EL CONCURSO DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL (1908)

En 1907 había accedido a la presidencia de la Diputación Provincial de Barcelona Enric Prat de la Riba (1870-1917), que aspiraba a desarrollar un amplio programa de reconstrucción nacional en Cataluña. De hecho –como escribe Andreu Navarra (2013, p. 189)– «Enric Prat de la Riba desarrolló una espectacular política cultural que sentó las bases de cualquier iniciativa autonomista posterior». Donde mejor se expresa ese afán renovador es probablemente en la Comisión Especial de Nuevos Servicios que, entre otras muchas actividades, convocó un concurso público el 3 de febrero de 1908 para la provisión de tres becas para residir en el extranjero y estudiar los métodos de la enseñanza técnica, media y superior. Toda la documentación relativa a este concurso se encuentra en el legajo 2282 del Arxiu Històric de la Diputació Provincial de Barcelona.

Para calar en la hondura del talante renovador de Prat de la Riba quizá merece la pena transcribir una parte de la amplia exposición de motivos de la convocatoria de este concurso. Dice así:

En nuestros establecimientos de enseñanza se da hoy la ciencia como algo ya hecho y cuyas doctrinas se repiten constantemente; nadie muestra a los alumnos cómo la ciencia se hace ni les adiestra en hacerla, que es lo que constituye precisamente en los países más cultos el principal objeto de las enseñanzas media y superior, ya que para el conocimiento de los resultados científicos ya obtenidos, bastan generalmente los libros y las revistas.

Aun en los años de la primera enseñanza procura la pedagogía moderna despertar y desenvolver en los niños la tendencia a la investigación personal y trata de sustituir, en todo lo posible, el

ejercicio mecánico de la memoria por una actividad dirigida a la observación y a la experimentación del mundo físico y del mundo moral. Pero, esto que entre nosotros empieza ya a aplicarse, desaparece en la enseñanza secundaria en que todo se reduce a una repetición memorística y, al llegar a la universidad, nuestro instrumental pedagógico habitual se reduce, casi exclusivamente, a unos cuantos libros de texto.

[...]

Es pues conveniente y urgente empezar por establecer la base de la vida científica, estudiando la organización de la enseñanza en el extranjero y los métodos de investigación y toda vez que parece que el Ayuntamiento de esta ciudad tiene ya en estudio la satisfacción de una parte de esta necesidad, enviando a una capital europea un núcleo de jóvenes maestros primarios que estudien los procedimientos pedagógicos modernos en este primer grado de enseñanza, precisa que la Diputación haga lo propio en lo referente a las enseñanzas secundaria, superior e industrial, tan huérfanas, hasta hoy, de esta educación metodológica. Estos pensionados, además de educarse y disciplinarse en los métodos científicos modernos, habrán de constituir como una comisión informativa situada cerca de las autoridades académicas y centros de información del extranjero, que nos proporcione las noticias y facilidades necesarias para la elaboración de un plan en que nuestro propósito de expansión cultural se desenvuelva de la manera más favorable a su definitivo objeto.

El tenor literal de esta exposición de motivos parece sugerir que fuera el propio Eugenio d'Ors quien estuviera detrás de la redacción, quizá preparando el borrador, pues todas estas ideas aparecen una y otra vez en sus textos de estos años (Pérez i Flores, 2014, p. 84). De hecho, el jurado presidido por Prat de la Riba concederá a D'Ors por unanimidad el 21 de abril de 1908 la pensión de 3.500 pesetas para el estudio en el extranjero de la organización, procedimiento y métodos de la enseñanza superior. En el legajo 2282 del Arxiu se conserva toda la documentación del concurso; a nosotros lo que más nos interesa aquí es la amplísima memoria presentada por Eugenio d'Ors para concursar.

II. MEMORIA SOBRE LA CRÍTICA Y LOS MÉTODOS DE LA CIENCIA CONTEMPORÁNEA (BARCELONA, MARZO DE 1908)

La memoria presentada por D'Ors en marzo de 1908 para tomar parte en el concurso convocado por la Diputación de Barcelona

es un grueso volumen de 222 páginas manuscritas. Se encuentra catalogada como el legajo 2283 del Arxiu. La lectura cuidadosa de esta memoria resulta deslumbrante para el lector de hoy, pues muestra una impresionante familiaridad de D'Ors con la metodología científica de su tiempo.

Primero presenta D'Ors un panorama general de los problemas más importantes de la epistemología y después trata de identificar un método cuantitativo capaz de unificar los resultados de todas las ciencias. Tiene especial interés el empeño de D'Ors por describir y ordenar en el primer capítulo de la memoria titulado «Epistemología o lógica de la ciencia» (pp. 4-49) las teorías epistemológicas más relevantes de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Así da noticia cuidadosa del convencionalismo de Édouard Le Roy, Henri Poincaré y Pierre Duhem, del mecanicismo de Lord Kelvin, del empirio-criticismo de Richard Avenarius y Ernst Mach, del vitalismo de Henri Bergson, del pragmatismo y de la filosofía del «como si». En las páginas finales de este capítulo el propio D'Ors se define a sí mismo como un peculiar pragmatista imbuido del ejemplo práctico de algunos sabios cuyas lecciones ha podido atender, entre los que se cuenta a *madame Curie*.

En el segundo capítulo, «De la mensuración» (pp. 50-98), hace una detallada descripción –siguiendo a Jean René Benoit, director del Bureau International des Poids et Mesures de París en aquellos años, y el texto *La physique moderne* (1906) de Lucien Poincaré– de las diferentes unidades de medida que durante el siglo XIX y principios del XX se habían ido definiendo. A partir de ahí pasa a considerar que todas las ciencias solo son tales en la medida en que puedan ser cuantificadas y reducidas a un método único de medida, esto es, al método de la metrología. El capítulo tercero estudia –siguiendo a Le Dantec– cómo los hechos morales podrían entrar en la metrología mediante el cálculo de probabilidades. El cuarto capítulo dedicado a la *transposición* –escribe D'Ors– es la cuestión central de la memoria, aunque la aborda muy brevemente: se trata precisamente de la conversión de las medidas cualitativas en medidas cuantitativas.

La segunda parte de la memoria, de los capítulos del quinto al noveno, está dedicada a mostrar los métodos de las diferentes ciencias dando noticia de su enseñanza en las diversas universidades del mundo. La memoria va recorriendo el método y la enseñanza de la Física (cap. 5), la Biología (cap. 6), la Psicología (cap. 7), la Moral (cap. VIII) y la Sociología (cap. IX). D'Ors

incluye además un apéndice «Sobre la disciplina personal en el vivir científico» (pp. 213-220), que es una glosa que había publicado en su sección habitual «Cròniques de París» en *La Veü de Catalunya* el 19 de noviembre de 1907 bajo el título «Albarrán o la disciplina científica». De modo semejante, incluirá en las páginas 139-141 su glosa «Madame Curie i ses equacions sobre el misteri» del 23 noviembre y en las páginas 160-162 su glosa «La primera lliçó de Felix le Dantec», publicada en *La Veü* los días 12 y 13 noviembre de ese mismo año 1907.

Además la memoria estaba acompañada de un amplio folleto de la Universidad de La Sorbona (*L'Université de Paris et les établissements parisiens d'enseignement supérieur*, Programmes Sommaires, Bureau des Renseignements, Année Scolaire 1906-1907, La Sorbonne, París, 134 páginas) con todos los datos relativos al curso académico 1906-1907. Para la exposición sobre la enseñanza de las ciencias en los diversos países contenida en los capítulos 5-9, Eugenio d'Ors utiliza como fuente informativa el volumen de 1908 del *Minerva: Jahrbuch der gelehrten Welt*, publicado anualmente por Karl J. Trübner en Estrasburgo desde el año 1892. Se trataba de un cuidadoso índice de las principales instituciones académicas del mundo con la indicación de los nombres de los profesores y de los cursos que impartían. Al lector de hoy le impresiona la amplísima información disponible en aquel volumen de más de mil seiscientas páginas con apretada letra.

Es claro para D'Ors que su trabajo resulta meramente tentativo y así lo dice en diversas ocasiones; se trata de simples esbozos que requerirán una ulterior profundización y desarrollo, si obtiene la pensión que está solicitando. Copio de su introducción traducida al castellano, que da mucha luz acerca de las aspiraciones de esta primera memoria:

Esta memoria es un trabajo desigual: debiendo ser, por su mismo fin académico, más una promesa que una realización, es natural que se encuentre en ella cierta desproporción de partes, con ventaja generalmente de las más teóricas, cosa fácilmente explicable si se tiene en cuenta que estas suelen ser de más fácil información por medio de la lectura de libros y revistas; mientras que las más prácticas necesitan de una presencia personal en los lugares mismos en que la materia de la información radica... Si este trabajo consigue su objeto académico, dicha presencia personal será posible para su autor; el estudio y la observación llenarán las actuales lagunas. Y es fácil entonces que el nuevo trabajo, término de la información, no sea en su plan otro que este; pero ya menos

imperfecto, y más nutrido, y con todas sus partes completas y equilibradas.

La utilidad pública en Cataluña de una información como esta no hace falta encarecerla. Todo el mundo ha reconocido la urgencia de comenzar aquí seriamente el vivir científico; pero muchos se han convencido de la absoluta imposibilidad de iniciarlo sin poner en circulación intelectual un cierto número de nociones isagógicas, que compensen nuestro retraso para comprender los modernos problemas del conocimiento y, sobre todo, para educar gimnásticamente a la juventud en el ejercicio de la investigación personal, esencia del vivir científico y aquí tan olvidada. El moderno concepto de la ciencia supone la colaboración humilde, si se quiere, pero activa de todos los hombres científicos en la gran obra colectiva...

[...]

También es desigual en esta memoria la originalidad. Hay largas páginas en ella de mera información... Pero el autor espera que se querrá ver en la posición general de ella, y en algún capítulo como el «De la transposición», un esfuerzo propio no absolutamente desprovisto de novedad.

Sin duda, al terminar la lectura de algunos capítulos, puede quedar una impresión de confusión. Pero creo que esto es inevitable siempre que se intenta presentar rápidamente los resultados múltiples de todo orden de investigaciones, que son en la historia de la ciencia cosa recientísima... Quien consiguiera desarrollar con claridad excesiva un tema así, tal vez no sería más que un prestidigitador.

Uno de los primeros lectores de la memoria, Guillermo Díaz-Plaja, consideró que este texto tenía «un valor incalculable» porque «aquí está la semilla de lo que dentro de muchos años el propio D'Ors llamará *política de misión*». Díaz-Plaja anota también cómo «la cantidad de conocimientos obtenidos por D'Ors en el curso de unos pocos meses produce asombro, así como la cantidad de interpretaciones personales que aporta a la exposición sinóptica de estos conocimientos» (1981, pp. 44-45). Por su parte, Jaume Roura –que estudió a fondo esta memoria– considera también que «tiene un alto valor hermenéutico» para percatarnos del grado de conocimiento que D'Ors tenía de estos autores, así «como de las mediaciones que en aquel momento gravitaban sobre su pensamiento» (1983, p. 357). Como ha escrito Marta Torregrosa –que estudió también con gran detalle el documen-

to-, lo más relevante «estriba en destacar que D'Ors poseía un elevado conocimiento del pensamiento filosófico y científico europeo y americano de su tiempo» y que esta memoria es «una de las pruebas más fehacientes de su incorporación al mundo intelectual del principios de siglo» (2003, p. 71).

III. LOS MÉTODOS EN LA ENSEÑANZA SUPERIOR: MISIÓN EN PARÍS (JUNIO-DICIEMBRE DE 1908)

En la disposición tercera de la convocatoria del concurso que ganó Eugenio d'Ors se establecía que los pensionados estaban obligados «a hacer semestralmente una memoria reseñando todo cuanto hayan podido recoger sobre el objeto de su estudio con las consideraciones que este les sugiera». La primera memoria justificativa de D'Ors corresponde al periodo de junio a diciembre de 1908 y la subtitula «Misión en París». La memoria manuscrita ocupa un centenar de páginas bajo el título general de *Programa de trabajos para un estudio de la propedéutica científica*, organizada en tres partes, tras una sugestiva introducción.

Dedica la primera parte a exponer el objeto, la materia y la organización de una asignatura de Propedéutica Científica o de Introducción a la Vida Científica –título que D'Ors prefirió para estudiantes de carreras científicas (Ciencias Filosóficas, Matemáticas, Físico-Químicas y Biológicas) y otros candidatos que pudieran seguir sus estudios después en el extranjero (pp. 6-9 y 19). En la segunda parte, titulada «Cuestionario para los trabajos teóricos», D'Ors expone con detalle un amplio programa de los temas científicos e históricos que debería cubrir esa asignatura. La tercera parte, más breve, se titula «Ensayo esquemático de un ciclo de examen y crítica de los productos científicos desde el punto de vista del éxito o del fracaso (último grupo de ejercicios prácticos)» y está complementada con un apéndice «Sobre la enseñanza oficial en Francia de los temas de Propedéutica Científica», que aparece firmado por D'Ors en París el 1 de enero de 1909.

Resulta particularmente atractivo el descubrimiento –que narra D'Ors en la introducción de la segunda memoria– del *Dictionary of Philosophy and Psychology*, publicado por James M. Baldwin en 1901-1905. Esta obra constituye un verdadero tesoro informativo y, sin duda, será para D'Ors una de las vías de su inspiración pragmatista. Conviene tener en cuenta que, para D'Ors, la ciencia «debía proporcionar la base sobre la cual pudiera edificarse la recuperación intelectual del país» (Roura 1983, p. 361).

En este sentido merece la pena destacar la impresionante erudición que exhibe D'Ors en el programa desarrollado en esta memoria, así como sus valiosas sugerencias pedagógicas, que resultan del todo avanzadas para su tiempo.

IV. TRABAJOS DE INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LA LÓGICA (GINEBRA, JULIO DE 1909)

La memoria correspondiente al segundo semestre de la misión de estudios concedida por la Diputación de Barcelona a Eugenio d'Ors lleva como título genérico el de *Trabajos de introducción al estudio de la lógica* y está fechada en Ginebra en julio de 1909. Su contenido consiste en una breve introducción y las traducciones de los dos trabajos presentados por D'Ors en el III Congreso Internacional de Filosofía, celebrado en Heidelberg en septiembre de 1908³. Por una parte, la traducción catalana de «El residuo en la medida de la ciencia por la acción», publicada en *Estudis Universitaris Catalans* (III, 1909, pp. 130-135) y, por otra, la traducción al italiano de su «*Religio est libertas*», publicada en *Rivista di Filosofia* (I, 2, 1909). Se conoce que en el momento de presentar esta memoria ante la Diputación todavía no tenía D'Ors en sus manos el volumen de las actas del congreso de Heidelberg (editado por Th. Elsenhans, *Bericht über den III. Internationalen Kongress für Philosophie zu Heidelberg 1. bis 5. September 1908*, Carl Winter, Heidelberg, 1909), en cuyas páginas 751-757 y 1125-1135 aparecen publicadas en francés ambas comunicaciones.

Estos dos textos de D'Ors son importantes, en particular para evaluar su peculiar relación con el pragmatismo y porque puede decirse que en ellos se encuentran en germen buena parte de las ideas que D'Ors irá desarrollando a lo largo de su trayectoria intelectual (Torregrosa 2003, p. 93). Merece la pena quizá prestar atención a la breve introducción con la que D'Ors presenta los dos trabajos. Después de recapitular la información correspondiente a la memoria del concurso y a la del primer semestre, explica: «Hoy en esta segunda memoria, comenzamos a seguir el plan delineado en la primera, resumiendo los resultados de nuestras investigaciones en dos cuestiones introductorias a la lógica: las de la relación entre la actividad científica y las actividades estéticas y religiosas, desde el punto de vista de la acción». De hecho, en la cubierta del primer artículo aparece «Primer estudio: arte y ciencia» y en la del segundo: «Segundo estudio: religión y ciencia». Explica D'Ors en la introducción a propósito del pri-

mero que «en él se hace una crítica del moderno pragmatismo mostrando cómo interviene en la génesis de la ciencia humana, al lado de *la necesidad*, factor práctico, *el juego*, factor estético». De la segunda comunicación explica que «intenta mostrar los límites forzosos del determinismo científico cuando pretende estudiar la religión considerándola como un fenómeno psicológico. Había interés en puntualizar esto –añade– teniendo en cuenta las tendencias que, procedentes del protestantismo liberal, se han extendido últimamente en el campo de la filosofía y han sido vulgarizadas por William James».

Cierra su introducción Eugenio d'Ors afirmando que estos dos trabajos se constituyen «como una introducción a los estudios de la lógica, colocando los problemas filosóficos sobre la ciencia en el lugar que creemos les corresponde, al lado de los problemas sobre la religión y el arte. La próxima memoria contendrá los trabajos referentes a la constitución de la lógica dentro de estos límites».

Al lector actual le impresionan la audacia intelectual y brillantez con la que el joven D'Ors afronta la crítica del positivismo decimonónico, a la vez que advierte los límites del logicismo matemático en aquellos momentos floreciente en Europa. D'Ors descubre que el pragmatismo norteamericano es un aliado suyo y aspira a superarlo al destacar la dimensión estética que es siempre irreductible a lo cuantitativo: si se pretende «medir la ciencia solo por los resultados prácticos que proporciona, aparece siempre un residuo de naturaleza estética que escapa a esa medida» (Torregrosa, 2003, p. 82).

V. TRABAJOS PARA LA CONSTITUCIÓN DE LA LÓGICA BIOLÓGICA (PARÍS, ENERO DE 1910)

La última memoria compilada en el legajo 2283 del Arxiu Històric está fechada en París en enero de 1910 y lleva por título «Trabajos para la constitución de la lógica biológica. Memoria correspondiente al III semestre de la misión concedida por la Excma. Diputación de Barcelona». Es la más breve de todas. Está constituida por una introducción, una separata del artículo «Nota sobre la fórmula biológica de la lógica», publicado en francés en *Archives de Neurologie* (I, 1910) y el resumen de tres de las lecciones sobre «La lógica como un fenómeno diastásico», impartidas en Barcelona en abril de 1909, tal como apareció en la publicación de *Estudis Universitaris Catalans* (III, 1909, pp. 179-180)⁴.

Merece la pena transcribir la explicación que el propio D'Ors aporta en la introducción acerca de la relevancia de este material:

La memoria adjunta resume los trabajos realizados por el autor en la investigación de una fórmula científica que permita la inclusión de la lógica dentro del campo de la biología, y el estudio de aquella según los métodos de esta. Fácilmente se comprende de la trascendencia que esta inclusión puede tener en ciencia y en filosofía.

En una de las comunicaciones presentadas en el III Congreso de Filosofía y que constituyeron el objeto de su memoria anterior a la Diputación de Barcelona, señalaba el autor la paradoja fundamental que encontramos en la lógica para su reconstitución según el espíritu filosófico moderno. Esta, que podríamos llamar «la paradoja de lo normativo» –porque, realmente, se repite en todos los campos de lo normativo: moral, estética, lógica– se formula así: «El hombre es la medida de los productos de su actividad; pero estos, a su vez, imponen reglas a la actividad humana». Concretándose en lo lógico, los hechos en apariencia contrarios son estos: «El hombre crea las normas lógicas; las normas lógicas, sin embargo, imponen obligaciones al hombre».

El autor ha creído, y sus trabajos realizados en los últimos meses en París y en Ginebra cree que le permiten demostrarlo, que este segundo hecho de la imposición de una lógica está incluido dentro del primero, de la creación humana de una lógica. En la memoria adjunta el carácter impositivo de estos productos humanos es biológicamente demostrado útil, más aún, indispensable para la permanencia en la vida, del individuo y de la especie.

El detalle de las investigaciones que lo han conducido hasta esta conclusión ha sido dado por el autor en unas conferencias que, formando parte de su curso de Lógica y Metodología de las Ciencias de los Estudios Universitarios Catalanes, han tenido lugar en Barcelona el mes de abril.

No es posible aquí adentrarse en la fascinante defensa que hace D'Ors de la lógica como fenómeno biológico, esto es, de la inserción de la razón en la vida: la lógica es una creación humana que se demuestra indispensable para la vida. Como escribe Eusebi Colomer (1984, p. 47), «la primacía de la razón es indiscutible, pero es la primacía de una razón inscrita en la vida». Y añade a renglón seguido: «“Por sus frutos los conoceréis”, dice el Evangelio. Si algo no sirve para lo que habría de servir, hay que re-

chazarlo. Esta, piensa D'Ors, es la lección que se desprende del pragmatismo».

VI. CONCLUSIÓN

De hecho, en febrero de 1910 Eugenio d'Ors solicitará desde París una prórroga de seis meses de la pensión de la Diputación. En su solicitud describe con cierto detalle su actividad académica e investigadora desarrollada en los dos años precedentes, gracias a la pensión recibida (Pérez i Flores 2014, pp. 90-94). La Comisión Provincial en su sesión del 23 de marzo le concederá una prórroga de la pensión hasta el 31 de diciembre, sin que figure obligación de presentar una memoria ulterior. Ambos documentos se conservan en el legajo 2282 del Arxiu Històric.

Al final de estas páginas, puede uno preguntarse cuál es realmente el valor de las memorias. Para mí es muy grande porque reflejan bien el pensamiento del joven D'Ors –todavía no ha cumplido los 30 años– y porque en ellas se encuentra el germen de buena parte de su producción ulterior. Para quien descarte estas memorias por considerarlas un mero requisito burocrático, le iría bien recordar lo que el propio Eugenio d'Ors escribe a Joan Maragall el 1 de marzo de 1909 a este respecto:

He estado hasta hace poco escribiendo a toda máquina la primera de las memorias semestrales a que me obliga mi pensión de la Diputación, y que ya venía retrasada desde el año nuevo. Trabajo triste este, porque uno pone –¡a pesar de todas las precauciones!– esfuerzo, espíritu y amor en una cosa que no va a leer nadie... Y no hay remedio. He intentado hacerlo de otro modo: he intentado rellenar maquinalmente un centenar de páginas que han de pudrirse en los archivos provinciales y no he podido. Un extraño imperativo de escrúpulo me obliga en todo instante a hacer las cosas más odiosas con tanta atención como si de ellas dependiera la salvación de mi alma o la suerte de la ciudad. Solo la presión del tiempo puede darme algunas tolerancias (Cacho Viu, 1987, p. 187).

NOTAS

- ¹ Agradezco la invitación de Andreu Navarra para colaborar en este volumen. Debo gratitud en particular a la profesora Marta Torregrosa que estudió estas memorias en su *Filosofía y vida de Eugenio d'Ors. Etapa catalana: 1881-1921* (Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 2003) y a Ramon Serra que pacientemente las transcribió mecanográficamente.
- ² Son una excepción los trabajos de Roura Roca (1983), Torregrosa (2003) y Pérez i Flores (2014). Con Xavier Pla y Ramon Serra, estamos preparando una edición de todo este material.
- ³ Sobre d'Ors y el Congreso de Heidelberg, pueden verse Torregrosa (2003, pp. 76-93), Alberti (2008) y Nubiola (2017).
- ⁴ Sobre este curso de d'Ors acerca de la fórmula biológica de la lógica y sobre el siguiente acerca de la atención debe consultarse el estudio de Pérez i Flores (2014).

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti i Oriol, Jordi. «Eugeni d' Ors i el Congrés de Heidelberg de 1908», *Revista de Catalunya*, 236, 2008, pp. 99-113.
- Cacho Viu, Vicente. *Revisión de Eugenio d'Ors (1902-1930): seguida de un epistolario inédito*, Quaderns Crema, Barcelona, 1997.
- Colomer, Eusebi. «Aproximació a Eugeni d'Ors», *Enrahonar*, 7-8, 1984, pp. 43-50.
- Díaz-Plaja, Guillermo. *El combate por la luz. La hazaña intelectual de Eugenio d'Ors*, Espasa-Calpe, Madrid, 1981.
- D'Ors, Eugenio. *La filosofía del hombre que trabaja y que juega*, Antonio López, Barcelona, 1914; Libertarias/Prodhufl, Madrid, 1995.
- Jardí, Enric. *Eugenio d'Ors. Obra y vida*, Aymá, Barcelona, 1967.
- Navarra, Andreu. *La región sospechosa: la dialéctica hispanocatalana entre 1875 y 1939*, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2013.
- —, *La escritura y el poder. Vida y ambiciones de Eugenio d'Ors*, Tusquets, Barcelona, 2018.
- Nubiola, Jaime. «Eugenio d'Ors: una concepción pragmatista del lenguaje», *Revista de Filosofía*, VIII.13, 1995, pp. 49-56.
- —, «Pragmatism in the European Scene: the Heidelberg International Congress of Philosophy, 1908», *Rivista di Storia della Filosofia*, LXXII, 2017, pp. 339-355.
- Pérez i Flores, Víctor. *Estudi i edició de Eugeni d'Ors. Curs sobre els fenòmens de l'atenció. Estudis Universitaris Catalans Hivern de 1909* (tesis doctoral), Universitat de Girona, 2014.
- Roura i Roca, Jaume. «La etapa barcelonesa de Eugenio d'Ors», *Actas del III Seminario de Historia de la Filosofía Española*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1983, pp. 355-364.
- Torregrosa, Marta. *Filosofía y vida de Eugenio d'Ors. Etapa catalana: 1881-1921*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 2003.
- Torregrosa, Marta y Jaime Nubiola. «Eugenio d'Ors y el pragmatismo», *Eugenio d'Ors e Charles S. Peirce: jogo e pragmatismo em ação* (editado por Pedro Russi), OJM, Sarapuí, Brasil, 2016, pp. 18-46.
- Varela, Javier. *Eugenio d'Ors (1881-1954)*, RBA, Barcelona, 2017.

«Yo no sé narrar»: NOVELAS y ENSAYO en Eugenio d'Ors

Detrás de Eugenio d'Ors, detrás de su personaje de gran escritor público, detrás de sus más diversas máscaras y pseudónimos, detrás, si se quiere, de su «Ángel», queda la obra más influyente, más inteligente y de más ingenio de la Cataluña del primer tercio del siglo xx y una de las más potentes de la cultura española contemporánea. El paso del tiempo conllevará inevitablemente que desaparezca, en el imaginario de los nuevos lectores, el considerable número de anécdotas y de pequeñas leyendas que su biografía había suscitado, en las cuales, todo hay que decirlo, no siempre D'Ors protagonizaba momentos estelares. Nuevos horizontes de lectura van a abrirse necesariamente, y quizás en los próximos años se podrán afrontar, ahora ya sí, el cómo y el porqué de un extenso, complejo y ambicioso itinerario creativo al que los investigadores, desde las más diversas disciplinas del saber (filósofos, teóricos y críticos del arte y de la literatura, historiadores y sociólogos de la cultura, antropólogos, etcétera), deben poder aproximarse sin prejuicios ideológicos ni apriorismos metodológicos.

Uno de los principales intereses de su obra podría ser la novedad con la que D'Ors pretendió, desde su primera juventud, servirse de su prestigio literario, al que no pensó renunciar nunca, para dar credibilidad a un nuevo tipo de palabra que debía resonar en la vida civil, un discurso inaudito en una Cataluña en plena transformación política en las primeras décadas del siglo pasado. D'Ors no concebía la literatura como un fin en sí mismo. Para el entusiasta D'Ors, el verbo *escribir* dejaba de ser intransitivo, su acción intelectual se volvía doctrinal. Su palabra debía poner fin a la ambigüedad y a las contradicciones del mundo en

que vivía, su discurso pretendía erigirse en una explicación de la realidad que tenía que ser irreversible. Pero su actividad no fue tampoco la de un intelectual en un sentido restringido, la de un retórico del ensayo. Porque, cuando D'Ors ejercía como crítico de arte, su texto parecía una prolongación, un eco de las obras que interpretaba. Y cuando fabulaba, ficcionalizaba o se servía de la palabra poética, se imponían el ensayo, el breviario; en definitiva, la lección.

Por poner un solo ejemplo, al afrontar la lectura de un libro tan importante como *Cézanne*, publicado en 1921, la misma naturaleza informe del texto orsiano ya indica que se trata de una obra inusual que solicita a un lector activo. El proceso de lectura requerirá explorar a fondo la cartografía global de un gesto crítico insólito y muy propio de Eugenio d'Ors. No es una monografía sobre un autor, ni una interpretación estética de uno de los periodos más significativos del arte moderno, ni tampoco un capítulo crítico de la historia de la cultura europea. O, dicho de otro modo, es quizás una autobiografía intelectual del mismo D'Ors que dice tanto más del biógrafo que del biografiado, es una obra de creación o de interpretación subjetiva que puede ser leída como una ficción de autor, como una «auto-bio-ficción» o ¿sencillamente? como una novela. La verdad de este libro no se encuentra en lo que se dice, sino en la aventura creativa que lo precede y que lo constituye.

D'Ors publicó narraciones y novelas, dobladas de ensayos, híbridas, fragmentarias y discontinuas, estáticas, contemplativas y filosóficas, ciertamente. Pero se trata de obras de un gran interés que pueden ser leídas hoy como variantes de la modernidad novelística de un momento en que las vanguardias socavaban la noción misma de relato en la Europa de después de la Primera Guerra Mundial. El género narrativo no le resultó en absoluto ajeno, pero también es cierto que D'Ors no fue nunca tan solo un buen narrador, ni tampoco un narrador *tout court*. Y, es más, D'Ors era plenamente consciente de las transformaciones del género novelístico de su tiempo, condicionadas tanto por la filosofía de Henri Bergson como por las aportaciones de Sigmund Freud, las reflexiones de José Ortega y Gasset, Marcel Proust y Thomas Mann. Como señaló muy acertadamente Óscar Barrero en su estudio «Las ficciones de Eugenio d'Ors: intento de sistematización»: «Las ficciones de Eugenio d'Ors se insertan en una cultura de vanguardia para la que las convenciones de géneros literarios han dejado de existir y en la que la devoción por la

imagen que el mundo del cine está empezando a difundir entre los intelectuales cala hondo en la sensibilidad de los ensayistas y narradores. En razón de las fechas de los textos de D'Ors podría considerarse al autor un adelantado de esa vanguardia que desde finales de la segunda década del siglo xx se hizo presente en el panorama cultural de España» (p. 135).

Existe un D'Ors narrador, y hasta novelista, que se dio a conocer en una época de evidente crisis de la ficción narrativa. Quizás por esta razón la adscripción genérica de ese tipo de obras por parte del mismo autor no está nunca muy clara, y son múltiples las denominaciones que utiliza para definir las: tanto se habla simplemente de «novela» o de «relato», como de «cuento filosófico», «fábula», «fantasía», «historia verídica», «novela experimental», «novelas ejemplares», «diario moral», «breviario», etcétera. Existe también, claro está, un D'Ors lector de novelas y novelistas de su época que, sin embargo, siempre pareció expresar una cierta desconfianza hacia el género narrativo. Como ha escrito Andrés Amorós, en su ensayo *Eugenio d'Ors, crítico literario*: «No comprendió la perfecta validez estética de expresar una visión del mundo caótica y angustiada con una forma paralela. Sin embargo, y quizá a causa de su misma incompreensión práctica, supo plantearse con acierto muchas cuestiones teóricas sobre la novela».

Y, a contrario, la consideración de las narraciones dorsianas ha pecado también del prejuicio que parecía expresar el filósofo José Luis Aranguren en su célebre ensayo sobre la filosofía de Eugenio d'Ors, olvidando u obviando justamente el carácter de series estivales de glosas que muchas de las narraciones orsianas: «Su técnica consistirá siempre en escandir el parvo relato en una serie de *cuadros* discontinuos, cada uno de los cuales expresa un sentido intelectualmente aprehensible. La narración es detenida por el pensamiento, la corriente atravesada por la figura y el sistema latente bajo la ficción novelesca».

Por otra parte, son múltiples las declaraciones de D'Ors sobre sus contradictorias relaciones con el género narrativo y, a la vez, sus dificultades mismas como lector y escritor con la narración. Pongamos tan solo dos ejemplos. En una glosa sobre Pío Baroja de los años veinte, reeditada en el volumen *U-Turn-It de El nuevo glosario* en 1923, D'Ors confiesa: «La lectura de las novelas no me deja ganas de escribir novelas. Están muy bien, pero allí todo es azar y dispersada contingencia. Y a mí, que soy después de todo un intelectualista de solemnidad, no me interesan

las cosas sino en proporción al valor de estructura de sus relaciones recíprocas; es decir, en proporción al grado de unidad que domina y gobierna en riqueza múltiple» (p. 175).

Justo veinte años después, en una de sus glosas de la serie «Estilo y cifra», titulada precisamente «Novelas y novelistas» y publicada en el periódico barcelonés *La Vanguardia Española* (24 de septiembre de 1943), D'Ors descalificaba el género novelesco. Advertía que los lectores solían olvidar el nombre de los autores de novelas para centrarse tan solo en los títulos y los argumentos. Terminaba confesándose cada día peor lector de novelas:

Cada día, las novelas me interesan menos; y si no fuera que me regalan bastantes, no leería ninguna nueva. Menos, mucho menos que las demás, me atraen las del tipo que llamaríamos «novela-novela»; quiero decir, las que no frisan, bien, por un lado, en el poema, bien, por el otro cabo, en el ensayo. Todavía, en invenciones casi de magia, como la Zuleica Dobson, de Max Berboom, o en las parábolas casi de filosofía, como el delicioso y demasiado pronto olvidado César Caperan ou la Tradition, de Louis Codet, gloria futura de Perpignan, puede encontrar mi gusto una apetecible dosis de placer. Pero, la verdad, cuando me son explicadas en unas páginas interminables las querellas de la familia Vega y Hernández, muy señores míos, o los secretos de alcoba de madame Durand, que quiere tanto a monsieur Dupont, y buen provecho le haga, yo siento en mí una especie de sensación humillante y vergonzosa, como si estuviese mirando a través del ojo de la cerradura en una cámara cerrada. Y esto no es para mí.

Para acabar descalificando a algunos de sus novelistas contemporáneos, españoles y extranjeros:

¡Qué gusto el Quijote, qué gusto tantas narraciones antiguas, en que el relato avanza en una simétrica vertebración, donde cada capítulo encierra, entero, un episodio de la vida del personaje! Para que no se diga que juego sobre valores seguros, pondré al lado del Quijote, en este sentido una novela moderna, una novela muy discutible, aquel Voyage au bout de la nuit, del truculento Céline, más truculento aún que su casi homónimo español, el recentísimo Cela: si en Cela el don de composición, la potencia de estructura parece aún titubeante, en Céline –y era su primera obra– se mostraban esas dotes con el vigor de un clásico. En cuanto a mí, en mi despego, he acabado por juzgar la novelística casi exclusivamente según tal canon... Voy a decir con qué instrumento. Tomo la novela

que he llegado a leer, una vez vencidas las explicadas resistencias. Naturalmente, esta lectura no se hace de un tirón. Al tomar aquella para alguna nueva sentada, puede ocurrir una de dos cosas: o que reconozca inmediatamente el lugar, y hasta la línea, en que abandoné la lectura, o que me cueste el encontrarlos, para lo cual, en evitación de tanta fatiga, cuido de recurrir al empleo de una señal o «paja». En el primer caso, juzgo la obra buena, hasta revisión a más señores. En el segundo caso, la juzgo mala y, generalmente, de no mediar razones especialísimas, es abandonada su lectura. «Con este sistema –se me objetará–, y de haberlo empleado usted desde mozo, nunca hubiera leído usted a Dostoievski»... Pero ¿quién les dice a ustedes que yo he leído a Dostoievski?

La declaración dorsiana más conocida y a la vez más decisiva para entender con exactitud la «poética» narrativa de D'Ors es la que, con algunas variantes, aparece finalmente en el prólogo de la traducción castellana de *La Ben Plantada*: «Yo no sé narrar. Mi natural inclinación, cuando encuentro las realidades bajo mi mirada, es a dejarlas quietas. Lo cual no significa, en modo alguno, dejarlas inertes. Hay más vida que la que se traduce en agitación. [...] La pasión más trágica se me aloja en una angostura doméstica. El numen de toda una raza cabe en una casita de alquiler veraniego en una playa de la costa; lo que, entre nosotros, se llama “una torre”. Y, una aventura, en la siesta adormilada en un jardín de balneario... ¿Para qué contar?».

En efecto, recordemos que a principios de julio del año 1911, Eugenio d'Ors y su familia se trasladaron a una casa solariega de Argenton para pasar las vacaciones. Instalado en una de las zonas preferidas de veraneo de la burguesía barcelonesa catalanista, un ambiente que conocía muy bien, D'Ors comenzó a publicar algunos artículos sobre las colonias veraniegas. Evocaba el ambiente de la colonia, con los burgueses y nuevos ricos que se desplazaban en tren desde sus casas de veraneo hacia Barcelona, con las familias que se quedaban, esperándoles, con hijos y criadas. Aquel verano D'Ors decidió dar forma narrativa a los valores de la tradición clásica que había defendido en los últimos cinco años desde el *Glosari* y optó por articularlos en una figura femenina arquetípica que debía responder a un ideal de mujer catalana que D'Ors reclamaba para identificar la sociedad de su tiempo. Es así como empezó a escribir, y a publicar, la serie de glosas autónomas y correlativas de agosto a noviembre de 1911, que llevarían el título común de *La Ben Plantada* y desarrollarían un hilo

argumental que constituiría una de las series estivales más conocidas del autor.

Aunque es posible definir esta obra como una novela, como un ensayo filosófico o, incluso, como un poema en prosa, *La Ben Plantada* –que se publicaría en primera edición catalana a finales de 1911– planteaba, de hecho, el problema de la representación artística de todo un ideario. Para decirlo en otras palabras, en este libro hay un conflicto constante entre la función poética y la función referencial, porque la mínima intriga narrativa coincide con la demostración máxima de una especie de alegoría metafísica y política con intención ejemplar. Quizá por esta razón, el libro ha sido y es susceptible, como mínimo, de dos tipos de lecturas: o bien es leído como un «breviario de raza», como un «manual de doctrina», como una «investigación teórica», como un «ensayo filosófico con intención patriótica», como «un ensayo teórico sobre la filosofía de la catalanidad» (todos estos conceptos son del mismo autor y aparecen en el libro), o bien es leído como un relato imaginario, como una «verídica historia», como una «invención», en definitiva, como una «novela». Claro que esta misma disyuntiva, este doble horizonte de lecturas generado por la obra misma, ya hacía que D'Ors otorgara al libro, pocos meses después de ser publicado, una clara indeterminación genérica que le llevaba a calificarlo de especie de novela, «[...] hay en ella predicción de doctrina y predicación de ejemplo».

Así, reducir esta obra a su solo argumento, la llegada de una chica enigmática, de rasgos idealizados, a una población de veraneantes de la costa catalana, la expectación que despierta entre los habitantes de la colonia su comportamiento, las especulaciones sobre su prometido y su posterior desaparición, contenida en un episodio final en el que revela su lección ejemplar, no permitiría dar cuenta de toda su complejidad narrativa y simbólica. Escrita en primera persona, con toda la fuerza del presente, dividida en tres partes y con un estilo voluntariamente lírico que favorece la exaltación y el énfasis, en esta novela D'Ors da coherencia narrativa a unos fragmentos que tienen autonomía propia, que pueden ser leídos por separado, pero que, como el propio autor sostenía en el prólogo, no tienen nada que ver con la estructura de una novela de folletín, destinada «a avasallar el interés y angustia de la buena alma lectora a los intentos de lucro de algún noticiero periódico o empresa». La débil acción narrativa y el poco desarrollo de una verdadera intriga se ponen al servicio, eficazmente, de una estructura lineal, con un cierto esquematismo en la presen-

tación, sin profundidades psicológicas en los personajes –Teresa, la Ben Plantada, no es en realidad un personaje que actúa, sino simplemente una presencia–, ni retrospectiones o juegos temporales en la narración, donde quizás solo destacan los elementos premonitorios que, desde el principio, anuncian al lector la «tragedia» final. La novela se fundamenta sobre todo en las reflexiones y descripciones que hace un narrador atónito que utiliza su propio pseudónimo catalán, Xènius, que se erige como única fuente del relato, y que va narrando, con admiración, sorpresa y emoción, las características físicas y morales de la figura protagonista.

La Ben Plantada, pues, era una propuesta de nuevo modelo de novela decidido a superar las limitaciones de la narrativa realista decimonónica. Porque, en tanto que escritor, la suya era una reacción contra la realidad o, al menos, contra los límites que le imponía la realidad de su presente o, quizás, contra la captación anecdótica, puramente exterior, de la realidad. Una solución personal, por tanto, ante el desconcierto en que se encontraba el género con la crisis del naturalismo, pero perfectamente integrado, por más que D'Ors intentara negarlo, en las nuevas formas de la narrativa de su tiempo. Una novela, eso sí, autorreflexiva, narrativa, figurativa, y que hacía de la fragmentación y la discontinuidad sus razones de existencia.

Para quien había tenido siempre fama, merecida o no, de autor opaco, oscuro o hermético, el término «lúcida» aplicado a una historia o narración dorsiana no deja de tener gracia y despertar interés. «Narraciones», o «historias lúcidas», no llegó nunca a ser, finalmente, un título utilizado por el mismo Eugenio d'Ors para calificar a una serie de textos narrativos de su autoría. Pero estuvo casi a punto. En una serie de tres glosas publicadas en el diario *ABC* el 29 de agosto del año 1929, D'Ors sintetizó toda su reflexión sobre las narraciones incluidas bajo el título *Jardín botánico*, que vale la pena recordar. En la primera, «Cotizaciones», declaraba: «*Historias lúcidas* es el primer título que cierto autor, a mí estrechamente ligado, imaginó para calificar una serie de narraciones, caracterizadas todas por la nota común de un respeto fundamental a los fueros de la inteligencia». En la siguiente, titulada «Tres relatos», decía: «Una de las grandes adquisiciones del genial psiquiatra vienés puede ser considerada como la versión científica de la shakespiriana sentencia que nos afirma fabricados “de la misma trama que nuestros sueños”. Sin duda; y nuestra vida, en sus secretos de amor, de enfermedad, de tics, de particularidades cotidianas y hasta de destino obedece a oscuros

mandatos, que también se revelan en las figuras que pueblan nuestro reposo. “La vida es sueño”... Pero, a su vez, *el sueño es vida*. [...] Así la inteligencia gana la partida, allí donde Freud se la regala, entera, a lo inconsciente». Y en la tercera: «*Antirruso* quiere decir aquí opuesto a la supersticiosa canonización de la inconsciencia. Preconiza de nuevo la lucidez, como exorcismo contra la oscuridad. Lo inteligente contra lo instintivo. La ciencia contra la animalidad. El dibujo contra la música. El arte contra la poesía. La ironía contra la profecía. Y, en lo más general, el Hombre contra el Caos».

Tal como la ha definido Luis F. González-Cruz, *Sijé, o del secreto de unas vacaciones (1928-1929)* es «un caso único en las letras contemporáneas», quizás la mejor obra narrativa dorsiana, que incomprensiblemente tuvo que esperar a 1981 para ser reeditada. Se trata de una novela que sorprende por su modernidad y por su novedad, que, siempre según este crítico, «nos permitirían emparentarla con las mejores páginas de Thomas Mann y de Marcel Proust». Además, es una obra narrativa excepcional por su variedad de métodos narrativos y modos estructurales, por las teorías filosóficas que contiene, por su marcado erotismo, por ser una vacación italiana: «Sijé fue antes una Voz que un Cuerpo». Óscar Barrero ha destacado que «Tanto en *La Bien Plantada* como en *Sijé* asistimos a un proceso de desintegración del ídolo de barro creado por la fantasía idealizadora de uno o más personajes».

Parece claro que uno de los temas de la novela es la amistad como una forma de amor. Uno de los siete amigos, aunque ausente hasta la mitad del relato, es Octavio de Romeu, verdadero heterónimo utilizado frecuentemente por D’Ors desde su juventud. Los siete personajes bien delineados son Sijé, la única mujer del grupo; Fò, el sabio, pensador y filósofo; Alfredo Panzini, italiano, discípulo de Fò en Cambridge, ahora diplomático; Osbert, noble inglés; Rambaud-Valady, pintor francés; Agenor, gramático inglés de gran perfección física y espiritual, y el narrador, «yo», desdoblado en Octavio de Romeu. El número total del grupo es siete, número pitagórico al que el narrador atribuye poderes mágicos.

En cambio, *Oceanografía del tedio* es una breve obra narrativa, excepcional por su minimalismo, por su poeticidad, por su intensidad, que fue publicada en lengua catalana en las páginas del periódico *La Veu de Catalunya* como serie estival del *Glosari* de 1916. En 1940 D’Ors recogió en un solo volumen titulado *Jardín botánico* tres narraciones caracterizadas por el discurso

parabólico con el que el autor pretendía afirmar la superioridad de la inteligencia sobre el instinto, del arte sobre la vida, del hombre sobre el caos. De aquí el título conjunto: el jardín botánico es el lugar donde la naturaleza, por una parte, exhibe con su variedad y exuberancia su prepotencia, pero a la vez es donde se ve sometida al más claro arbitrio de la dominación humana, que le da nombres, la clasifica y, en definitiva, la ordena.

La más antigua de estas tres narraciones era *Oceanografía del tedio*. El origen del texto, según parece, se encuentra en una estancia que D'Ors realizó en el balneario hotel Blancafort de la Garriga. El cineasta catalán Marc Recha realizó una excelente adaptación de la novela con el título *El cielo sube* (1991), pero, aun así, incomprensiblemente, es esta una de las obras menos estudiadas de D'Ors. Como ha explicado Luis F. González-Cruz, «quien se acerque a la *Oceanografía* buscando pura anécdota, fracasará en su empeño, y lo mismo ocurrirá al que procure solo la categoría, ya que ambas se confunden, dándonos ese “orden” especial que tan bien sabe D'Ors crear». El protagonista de esta narración inolvidable es conocido como Autor, al que un innominado Doctor prescribe «tedio», *chaise-longue*, inacción, pausa, silencio, contemplación, reposo, lentitud, casi letargo: «Ni un movimiento, ni un pensamiento». Es un oxímoron: el activo *dolce far niente*. Este estatismo conlleva un cierto modo objetivista de la narración, dando un gran privilegio a la descripción espacial, intentando la captación única del instante, por parte de unos personajes que solo contemplan la realidad, solo la ven. D'Ors sabe describir muy bien la «experiencia», las sensaciones que experimenta una persona que, en una cura de reposo en el parque de un balneario, a la hora de la siesta, se encuentra en un estado de casi anulación de conciencia, similar al de los oceanógrafos que observan las profundidades marinas.

La primera versión de *Magín* también fue escrita en lengua catalana y, con el título de *El pobre Ramon*, publicada en forma de quince glosas en el periódico *El Día Gráfico* entre el 24 de abril y el 12 de mayo de 1921. En esta «extraña narración», el protagonista es «un tipo temeroso e infeliz, que triunfa cuando reniega de la tortura de las normas y se libra fácilmente a las tentaciones». En el prólogo, el mismo D'Ors ya avisa de que se trata de un cuento «filosófico y humorístico». Más adelante, lo califica de «fantasía ligera» y hasta de «relato de licenciosa imaginación». El gran acierto es su personaje protagonista, tan «original» como «atrayente», y la indagación sobre su mundo interior, aunque el lector

no llegue nunca a identificarse con él. Se trata de una especie de confesión hablada, que se prolonga por varias horas y se produce en un café sombrío, en la que el personaje protagonista rememora los acontecimientos más importantes de su vida, las peripecias y aventuras de un alma insatisfecha.

En 1922, Eugenio d'Ors publicó en la colección La Novela Semanal *El sueño es vida*. Persiste todavía la duda de si existió previamente un texto original en catalán titulado *El somni és vida*, nunca localizado, aunque el mismo D'Ors afirma, en el prólogo a la edición de *Jardín botánico* de 1940, que la obra fue escrita originariamente en catalán. D'Ors transcribe los sueños de una alumna de la Escuela de Bibliotecarias llamada P. L., que el año 1916 se enamora de su director, probable *alter ego* o contrafigura del mismo D'Ors, que tiene cara de Goethe. La joven estudiante, soñadora, muy impresionable, no paraba de pedir en préstamo libros de historia, se emocionaba con las novelas románticas y, sobre todo, recordaba cada día los sueños de la noche anterior. Por la mañana, los transcribía, con una mezcla de sensualidad reprimida y de turbación metafísica. La huella psicoanalítica de la narración es muy dorsiana y, al parecer, los personajes que aparecen son reales. ¿Quién sería la bibliotecaria P. L.? ¿En qué profesor se debía de fijar D'Ors, aparte de en él mismo, para retratar al personaje que, en pleno delirio, acaba crucificado? ¿Qué se debía explicar por aquellos años por la Biblioteca de Cataluña, por las oficinas del decano, por las aulas de la escuela por donde corrían las estudiantes sobre los supuestos amores con el profesor? ¿Por qué el poeta Carles Riba, que era profesor de la Escuela de Bibliotecarias, fundada por el mismo D'Ors, se indignó tanto cuando leyó *El sueño es vida* y la calificó de «obra idiota»?

Para Carlos X. Ardavín, *El sueño es vida* «es la novela arbitraria en la que D'Ors se aproxima con mayor intensidad al espíritu vanguardista de la época». El lector puede leer los sueños un tanto inconexos de la protagonista y, a la vez, el proceso de escritura de las experiencias oníricas, creando una difusa atmósfera de irrealidad que consigue objetivar al máximo el material narrativo. Lo significativo parece ser la imagen. De hecho, Carlos X. Ardavín, tras advertir la importancia del elemento visual en el texto, apunta que «la disposición del material novelesco asemeja a la de un filme. La novela está formada por un conjunto de planos (capítulos), y cada plano, a su vez, está compuesto de diversas y múltiples imágenes».

Para terminar, siguiendo un orden cronológico. Una de las más desconocidas y despreciadas obras de Eugenio d'Ors es la narración *Aldeamediana*, libro pesimista, dramático y reaccionario. Aunque parece lógico, su dedicatoria al mariscal Pétain y a su esposa debe alejar de inmediato, todavía hoy, a sus posibles lectores. La redacción de estas glosas, según afirma el autor en el prólogo, data del año 1932. Presentan a un pueblo francés en estado moribundo que ha perdido toda noción de los valores tradicionales: el sacristán se da a la bebida, la ciencia y la religión parecen haber desertado frente a las estructuras políticas (de ahí que no se aluda ni al maestro ni al alcalde), el cine (metáfora de la democratización del espacio público) sustituye a la iglesia como templo sagrado y, en fin, el médico del lugar se ha suicidado. El pueblo es indeterminado y el mismo D'Ors afirma que varios modelos han dado materiales a las descripciones de esta «aldea mediana» / «village moyen» que, en síntesis, adquiere, naturalmente, valor de símbolo. Para evitar que la paganización y la evolución se extiendan, D'Ors propone que solo el triunfo de la religión católica asegura el «destino» del país. Asimismo, Alfredo Sosa-Velasco, en su artículo «Genio y figura: totalitarismo, catolicismo y pensamiento antidemocrático en *Aldeamediana* de Eugenio d'Ors», ha sintetizado que en *Aldeamediana* se propone un modelo de sociedad elitista, basado en una concepción no igualitaria y pesimista del hombre, y «reivindica la sociedad del Antiguo Régimen y la necesidad de un régimen totalitario, presentando así los principios doctrinales de lo que la dictadura de Franco definirá como el proyecto nacional-católico español».

BIBLIOGRAFÍA

- Amorós, Andrés. *Eugenio d'Ors, crítico literario*, Prensa Española, Madrid, 1971.
- Ardavin, Carlos X. *La pasión mediatubunda. Ensayos de crítica literaria*, San Juan / Santo Domingo, 2002.
- Barrero Pérez, Óscar. «Las ficciones de Eugenio d'Ors: intento de sistematización», *Oceanografía de Xènius. Estudios críticos en torno a Eugenio d'Ors* (Carlos X. Ardavin, Eloy Merino y Xavier Pla), Reichenberger, Kassel, 2005.
- D'Ors, Eugeni. *La Ben Plantada* (editado por Xavier Pla), *Obra catalana completa*, 5, Quaderns Crema, Barcelona, 2004.
- —, *Historias lúcidas* (edición, selección y prólogo de Xavier Pla), Colección Obra Fundamental, Fundación Banco Santander, Madrid, 2011.
- González-Cruz, Luis F. *Sijé, fervor del método. El universo creador de Eugenio d'Ors*, Orígenes, Madrid, 1988.
- Sosa-Velasco, Alfredo. «Genio y figura: totalitarismo, catolicismo y pensamiento antidemocrático en *Aldeamediana* de Eugenio d'Ors», *Quimera*, 275, octubre de 2006, pp. 12-17.

Por Joan Cuscó i Clarasó

Eugeni d'Ors: la FILOSOFÍA como creación

El alma humana es una armonía; la naturaleza, una música.

EUGENI D'ORS, 1910

La intención que está detrás de nuestra aportación consiste en acercarnos y tratar con la filosofía de Eugeni d'Ors desde su visión de la filosofía como creación de pensamiento, de formas, de orden, de símbolos y de mitos. También con el encaje de su forma de comprender la filosofía con la vida humana y con su visión de aquello que implica «ser humano». Para ello vamos a ver cómo D'Ors estableció un doble diálogo, primero con la ciencia contemporánea y, después, con el arte. De hecho, el pensamiento figurativo que propone D'Ors, y que lleva a cabo, nace del diálogo, el cual permite, como dice Rojo Pérez en el prólogo a *La ciencia de la* (1967), superar oposiciones, por ejemplo, entre lo temporal y lo intemporal y entre lo individual y lo genérico. Establecer un lugar de encuentro para y con el pensamiento humano. En palabras orsianas: el encuentro fructífero entre formas de pensamiento.

UNA NUEVA FILOSOFÍA

Cuando en las páginas de *Le résidu dans la mesure de la science par l'action* (1908) Eugeni d'Ors se plantea la posibilidad de un «novísimo órgano» (nueva forma de pensar y de organizar) dice que este será viable cuando seamos capaces de resolver la contradicción entre las dos afirmaciones siguientes: la que dice que el hombre es la medida de los productos de su actividad y aquella que establece que los productos de la actividad humana imponen reglas a la actividad humana. En otras palabras, al establecer una

reconciliación entre lo subjetivo y lo objetivo. Ello quiere decir que debemos aceptar que en la actividad humana hay una retroalimentación entre aquello que produzco y yo mismo; que mi actividad genera un orden pero, al mismo tiempo, este orden debe de permitir mi actividad y jamás someterla. Y es por ello que D'Ors dijo que su filosofía trataba del hombre que trabaja y que juega, del hombre que hace ciencia y que hace arte, del hombre «completo» –añadirá en el trabajo que acabamos de citar–. Resolver o, más bien, aprender a moverse entre estas polaridades vitales es lo que hace la filosofía del «seny» (releyendo la idea de la *sophrosine* griega). Responde a la capacidad para encontrar un encaje entre yo y mi fantasma, dice siguiendo las palabras de Goethe. Por ello, la actividad racional debe ser una actividad libre: un fenómeno vital, añade al hablar del «nuevo intelectualismo». Así, del mismo modo que la psicología nos ha enseñado que lo consciente no es la *psiqué* entera, lo racional tampoco no es todo lo real, aunque es «lo luminoso de lo real». En consecuencia, el nuevo intelectualismo, la filosofía del «seny», debe aceptar que el positivismo ha caducado porque representa «la superstición del resultado por encima del espíritu creador; la dogmatización de la ciencia». Y Sócrates ya nos dijo que debíamos tomar precauciones ante cualquier dogma y, por ello, defendió la necesidad de la ironía como método antidogmático, para mantener el pensamiento despierto y no adormecerlo ni petrificarlo. De hecho, en *Religio est libertas* (1908) D'Ors ya dice que el trabajo y el juego significan lo mismo: el esfuerzo ejecutado, según una intuición personal de orden, sobre el mundo exterior, que estaba desordenado o, lo que significa lo mismo, que estaba ordenado de manera que se opone a nuestra libertad. Tanto el trabajo, que constriñe la imaginación, como el juego, que da alas a la imaginación, son la lucha de una potencia interna contra una resistencia externa. Y la potencia externa no la podemos conocer: es escurridiza. Nuestro fondo irreductible solo lo podemos aprehender por exclusión, es decir, por la idea negativa de la libertad. Por tanto, lo que es irreductible en nuestro espíritu es la libertad. La libertad que quiere, que piensa y que siente (que no es lo mismo que hablar de la «voluntad que es libre», del «pensamiento que es libre» o de la «emoción que es libre»).

JUGAR Y TRABAJAR

Justo en la resolución de la paradoja con que hemos empezado nuestro texto y con esta inversión de los términos, Eugeni d'Ors inicia su antropología del ser humano, de aquello que somos y de la forma en que estamos constituidos. Y estos son los dos ejes

sobre los cuales construye su filosofía del «seny». Y el «seny» es armonía que nace de la libertad irreductible que hay en el fondo de lo humano –y de lo real– y de la conjunción de mi actividad con aquello que soy y de lo que soy con mi actividad en el tiempo. Porque ni la vida ni el universo son estáticos como bien nos enseña el segundo principio de la termodinámica, defiende en su trabajo sobre *Els fenòmens irreversibles i la concepció entròpica de l'univers* del año 1910. La teoría de la relatividad, la termodinámica, el psicoanálisis y la física cuántica han modificado nuestra concepción del universo y del ser humano, del espacio y del tiempo. De aquello que somos y del lugar que ocupamos en la realidad.

Todo lo que acabamos de decir lo estableció D'Ors en la época que más esfuerzos dedicó a la tarea filosófica, entre 1908 y 1914, y es fundamental para entender toda su obra. También su idea del mito y sus lecturas de lo artístico y de las fiestas populares. A través del mito el lenguaje establece un sentido y un orden, crea una poesía del mundo. La capacidad lingüística florece en la vida. Y es a partir de ella que los artistas «arbitrarios» –por ejemplo, Isidre Nonell– practican el «libre examen personal» y la libre creación. Es decir, interpretan los símbolos a partir de su consciencia y, además, fabrican nuevos símbolos. Con ello, vemos que se establece un encaje entre la vida humana y sus productos sin dejar de lado a la libertad. Por lo mismo, del fondo atávico de la vida colectiva nacen las grandes fiestas populares: por ejemplo, el Misteri d'Elx y las torres humanas de los *castellers* catalanes son rituales que permiten dar orden a los sentimientos más intuitivos y a las pasiones y emociones colectivas. Son lo apolíneo que se establece por encima del fondo dionisiaco de la vida humana. Y es que, como nos cuenta en las *Crónicas de la ermita* (1945-1946): «Con una sola pieza que no sea racional, la máquina ya no funciona. Pero la sintaxis solo vive cuando viene a lubricarla un aceite de irracionalidad». No en valde, el filósofo vive en el faro de la ermita –abierto al mar y en los límites de la ciudad y de la tierra–, lo cual le permite dar una luz constante en la noche y, asimismo, adquiere la virtud de crear una limitación para las turbaciones que las cosas del día a día producen en la vida y en el pensamiento. No desoye ni niega la realidad pero se sitúa en una posición alejada para no perder la racionalidad frente a lo irracional. Toda vida racional necesita una pizca de irracionalidad pero no más, dirá relejendo algunos de los *Caprichos* de Goya. En otras palabras, antepone lo apolíneo frente a lo dionisiaco, aunque lo apolíneo (lo cultural y lo intelectual) no tendría fuerza alguna sin

lo dionisiaco (lo natural y lo animal). Por ello, resolvió D'Ors «escribir *Faro*, con mayúscula siempre. Y *relámpagos* con minúscula».

El «seny» es la armonía que uno debe conseguir a lo largo de su vida. La resolución de lo contradictorio, el encaje de lo apolíneo con lo dionisiaco, de la ciencia con el arte. La personalidad que se expresa simbólicamente. La sobreconsciencia o, en palabras orsianas, el ángel. La sinfonía que interpreta la orquesta. El año 1930 escribió en *Cuando ya esté tranquilo*:

Cuando ya esté tranquilo –solo entonces– empezará para mí la fiesta. Lo de ayer; lo de hoy, esta inquietud, no es, no puede ser, más que preparación. Así el desorden de la orquesta antes de empezar, cuando cada instrumento va por su lado; y algún músico temple el suyo; y otro, apenas acaba de llegar de la calle; y a distancia se interpelan dos más y alborotan y rien... Pero ya el director dio con la batuta tres golpes ligeros en el atril: ahora todo va a salir concertado.

¡Silencio...! No podemos prever con exactitud el instante en que este dulce milagro se cumplirá. Que se acerca, sí, lo adivinamos, lo sabemos. ¡Pero el minuto exacto! Conviene hallarse apercibido para oír enseguida el percutir liviano de la batuta. La víspera de estar tranquilo se llama anhelo, se llama angustia, se llama opresión.

¿Ya...? ¡Todavía no! Corazón, como esperas la serenidad no has esperado a amada ninguna...

Por fin, la música. Por fin, la libertad que se expresa. El orden que brota de la angustia. Que se sobrepone a la consciencia y a lo inconsciente. A la anécdota y a lo efímero. Por fin, la personalidad y el ángel. Y es que, para D'Ors, «vivir es gestar un ángel para alumbrarlo en la eternidad», como dijo en año 1930 en *Introducción a la vida angélica*, y la vida (su vida) se reduce o sintetiza en tres letras *ang*, que son las mismas para *ángel* y para *angustia*, nos dice en la «Carta de Octavio de Romeu al profesor Juan de Mairena» que en 1949 publicó en los *Cuadernos Hispanoamericanos*.

Todo el proceso de reencuentro de contrarios para alumbrar la vida humana se circunscribe dentro de las denominadas «etapas genéticas» del desarrollo del conocimiento humano, según las cuales la personalidad pasa por: una primera etapa «pueril», basada en la poesía y en la superstición; por una segunda etapa denominada «empírica», donde se indaga y se trabaja con la curiosidad; por una tercera etapa dogmática, que es pedante y didáctica al mismo tiempo; por una cuarta etapa llamada «ideal», que es más metódica y mística; y, finalmente, culmina en la etapa «angélica», que es aquella donde se abren las puertas de la ironía y de la creación en mayúsculas.

DE LA FILOSOFÍA

Todo ello quiere decir que la filosofía no es una doctrina, sino aquello que conforma una manera de vivir, la cual tiene solo tres ejes o, en sus palabras, es hija de tres libros, que son los que el lector debe descubrir en el ancho mar de sus escritos: el del pensamiento que se encara con la variedad del mundo, la historia y las ideas, que es lo que define el *Glosario*; el de la filosofía, que es el del pensamiento que se encara consigo mismo y organiza su propio sistema y, finalmente, el de la heliomaquia o lucha por la luz, a través del cual el pensamiento es acción. Ciertamente, la obra de D'Ors se divide en estos tres grandes ámbitos y, además, aporta tres libros importantes: *Introducción a la vida angélica. Cartas a una soledad* (1941), *El secreto de la filosofía* (1947) y *La ciencia de la cultura* (1964).

Para él mismo, dice el año 1917, su vida y su obra se tienen que concebir entrelazadas y verse desde la perspectiva intelectual o, mejor dicho, de la creación intelectual. Establece que su obra consta de tres aspectos complementarios. Primero, la exposición de su sistema filosófico, a través de sus lecciones. Este sistema debe ser una «filosofía de inteligencia» –o «filosofía del hombre que trabaja y que juega»– y consta de tres partes: dialéctica, psicología y física. Nunca llegó a desarrollar del todo esta filosofía, que encontramos descrita en *Una primera lección de filosofía* (1926). El segundo aspecto nace del vínculo del pensamiento con la vida humana y todas sus cosas y facetas y, por lo tanto, no es un trabajo unitario sino que se realiza día tras día desde las páginas de los periódicos, a través de los *Glosarios*, una obra de propaganda dirigida a señalar y a garabatear las anécdotas de hechos importantes –como hizo Sócrates, pero desde la prensa–. La tercera es la creación de instituciones académicas y de publicaciones científicas para elevar el tono cultural de la sociedad, y es lo que llama «la lucha por la cultura».

En resumen, dijo en el año 1927, la filosofía no ha sido tanto la creación de doctrinas como una forma de vida que ha promocionado la creación y la libertad; un estilo de pensar vinculado a un estilo de vida apolíneo (D'Ors, 2000, p. 55).

DE FILOSOFÍA Y CIENCIA

D'Ors ha puesto dos temas sobre la mesa. Primero, el replanteamiento de las nociones de causa y de identidad. La transformación de su visión clásica convirtiendo la noción de causalidad en la de «función exigida» y substituyendo la de identidad, en-

tendiendo que esta se utiliza para excluir la contradicción, por la de figuración o participación. Con ello quiere replantear las nociones sobre aquello que somos los humanos y sobre nuestra posición en el mundo y, al mismo tiempo, iniciar una transformación de nuestra conciencia que culmine con un nuevo estilo de vida, que él denomina «viure científic» y tiene dos acepciones: por una parte, conectar lo local con lo universal –lo catalán con lo europeo, primero, y lo humano con lo cosmológico, después– y, por otra, conseguir que lo que aportan la ciencia y el arte no sean opuestos sino complementarios. Esta idea se encuentra muy presente, por ejemplo, en el *Glosari* de los años 1910 y 1911 y la encontramos también en la siguiente frase: «Europa es mi tierra, porque el cielo es la inteligencia. [...] La vida coronada por la razón, no agotada por ella» (D’Ors, 2000, p. 61).

No es casualidad que durante sus primeras lecciones de filosofía en el Institut d’Estudis Catalans D’Ors tratase los temas de la curiosidad y de la atención. Ello le permitió penetrar el problema de la causalidad como «función exigida» en la constitución de la identidad humana. La curiosidad, dice, es como el humor y la palabra: una cosa propia del ser humano. Asimismo, la atención es la actitud que necesariamente debemos tener para abrirnos a la percepción del mundo y al conocimiento. La curiosidad y la atención permiten que la acción humana no sea ciega. La vida siempre se desarrolla en la acción. Por tanto, debemos saber cómo actuar adecuadamente a través de un conocimiento también adecuado: «Tot en l’home, tota la màquina humana, des de la més humil funció vegetativa fins al procés ideològic més elevat està format d’una manera adequada en l’acció i per l’acció. [...] La congènita inclinació porta l’home no a la contempalció pura, sinó a l’acció impura, però eficaç, a les realitzacions pràctiques, a la vida en tota la seva força, a l’activitat continuada al treball i al joc. [...] Pensar es resistir per algun temps a l’instint cec de la vida que exigirà l’acció immediata... I aquesta detenció, aquesta continència és també útil a la vida. [...] La raó i la lògica consisteixen en una defensa contra la intoxicació que en un sistema nerviós afinat portarien infal·liblement les excitacions biològiques pures...» (D’Ors, 2017, pp. 71-72). En consecuencia, no es en valde que opone la figura del hombre que juega y que trabaja a la del hombre que fuma y que no hace nada. Ni que desde muy joven hubiera concebido que la cultura no es solo –o principalmente– una cuestión de síntesis enciclopédica y de erudición, sino una función; del mismo modo que la poesía y la ciencia son funciones

y profesiones. El concepto vulgar de cultura, dice, es el que la ve como simple instrucción, pero, en realidad –y para él–, la cultura no es una cuestión de cantidad, sino de calidad. De información, formación y transformación de la acción y de la vida: de creatividad y de creación (D’Ors, 1915).

Finalmente, debemos tener en cuenta que a partir de los años 1905 y 1906 Eugeni d’Ors había unificado su pensamiento ideológico y su pensamiento estético con la finalidad de llevar a buen puerto su *Kulturkampf*. Asimismo, a lo largo de toda su obra encontramos la voluntad de encajar su formación en derecho y su formación filosófica; la tesis doctoral de la primera fue *Genealogía ideal del imperialismo (teoría del Estado-héroe)*, desarrollada bajo la influencia de Thomas Carlyle y Houston Stewart Chamberlain, y la de la segunda, *Las aporías de Zenón de Elea y la noción moderna del espacio-tiempo*. Ambas reflejan con rotunda claridad los dos grandes ideales que D’Ors quiere encajar: la construcción y expansión de un determinado estilo de vida relacionado con un estilo de pensar en, desde y para el mundo.

DE FILOSOFÍA Y ARTE

Hasta aquí nos hemos centrado en los inicios filosóficos de Eugeni d’Ors y, de manera especial, en su voluntad de crear una nueva manera de comprender la realidad haciendo dialogar la filosofía y la ciencia y, en especial, la realidad humana y el establecimiento de una filosofía como creación. Esta nueva antropología filosófica se resume en la composición tripartita del modo de ser humano –que consta de esqueleto, de cuerpo y de ángel– alrededor de dos ideas fundamentales: la libertad y el orden; en otras palabras, de la creación que genera orden y libertad. A pesar de ello, es muy cierto que el impulso que empujó a D’Ors hacia la filosofía fue el arte. Lo artístico le abrió las puertas de lo filosófico.

En relación con cuanto acabamos de exponer resulta muy interesante el libro *Estilos del pensar* (1945), que nos acerca a su visión de la filosofía como un diálogo del que nace la dialéctica de las diferencias entre el ensayo y la filosofía y de las diferentes formas de pensar, en las que el ser humano tiene la capacidad de crear pensamiento y donde la civilización cristaliza.

Para D’Ors, la creación de símbolos y de mitos forma parte del camino hacia el orden y la plenitud existencial. Por ello, la filosofía es vista como un pensamiento creativo de la civilización y como una contención de elementos naturales y animales. La cultura impone orden sobre el trasfondo biológico y apasiona-

do de la vida humana; un equilibrio entre el elemento dionisiaco y el elemento apolíneo, si lo analizamos desde la perspectiva de Nietzsche. Y dentro de esta polaridad vital de la subjetividad humana, D'Ors defiende el elemento apolíneo como factor arbitrario que expresa y promueve la libertad humana para crear conocimiento, es decir, consciencia y sobreconsciencia. Además, la defensa del pensamiento como creación significa que los frutos del acto de pensar y de crear deben dar una respuesta que se organiza mediante el pensamiento figurativo lógico, el único capaz de sintetizar opuestos y de crear símbolos y mitos.

Todo lo dicho nos hace ver la importancia que para D'Ors tendrá el mundo del arte y el papel de la crítica de arte. No es casualidad que la producción de Eugeni D'Ors con más repercusión y reconocimiento hasta el día de hoy sea la crítica de arte, a la cual tenemos que acercarnos sin perder de vista que él la entendía como creación de pensamiento, como la posibilidad de pensar «con el arte» y no solo «pensar el arte». El filósofo Josep Maria Capdevila (1892-1972) también puso en circulación esta idea, que D'Ors defiende en el libro *Menester del crítico de arte* (1967). «Pensar con el arte» significa crear pensamiento conjuntamente con todo lo que aportan las formas artísticas de sentido. Por el contrario, «pensar el arte» sería una actividad académica y erudita que intenta racionalizar o simplificar aquello que el arte hace y dice; enmudecer aquello que el artista ha organizado a partir de su libertad. Si aprendemos a pensar «con el arte», aprendemos a dialogar con el arte y, por encima de todo, a establecer un diálogo entre dos libertades, la del artista y la del crítico, para generar algo nuevo. Para mejorar la vida humana. Para dar nueva luz a la vida.

Entre sus múltiples obras de crítica de arte, además de *Lo barroco* (1944), podemos destacar *El arte de Goya* (1928), *La vie de Goya* (1929), *Paul Cézanne* (1930), *Pablo Picasso* (1930), *Le peinture italienne d'aujourd'hui: Mario Tozzi* (1932), *Tres lecciones en el Museo del Prado* (1944), *Arte vivo* (1976) y *Cincuenta años de pintura catalana* (2002). Con la misma finalidad de generar diálogo y de crear pensamiento con el arte como eje transversal, el año 1942 D'Ors fundó en Madrid la Academia Breve de Crítica de Arte, que tenía como objetivo promover el arte contemporáneo y, en 1946, creó en Vilanova i la Geltrú, Barcelona, la Academia del Faro de San Cristóbal, que pretendía promover el diálogo entre arte y ciencia. Dos academias con un mismo objetivo.

Para finalizar, diremos que el diálogo con la ciencia aporta a la filosofía una nueva capacidad de pensar el modo de ser

humano y que el diálogo con el arte permite desarrollar de una forma más global la personalidad humana. Mediante el diálogo, el ser humano construye una cosmovisión y una libertad que tiene sus raíces en el pozo del caos y que culmina en la mística o en el cosmos de la música, como expresión más abstracta y efímera de lo humano.

BIBLIOGRAFÍA

- Eugeni d'Ors. «Sobre el concepto de *cultura*», *Quaderns d'Estudi*, 1.3, 1915, pp. 1-4.
- , *Una primera lección de filosofía*, Cuadernos de Ciencia y de Cultura, Madrid, 1926.
- , *Estilos del pensar*, Ediciones y Publicaciones Españolas, Madrid, 1945.
- , *Los dos aviadores (Glosas inéditas)*, Ediciones de Nuevo Arte Thor, Barcelona, 1954.
- , *La ciencia de la cultura*, Ediciones Rialp, Madrid, 1964.
- , *Crónicas de la ermita*, Plaza & Janés, Barcelona, 1966.
- , *El nou Prometeu encadenat*, Edicions 62, Barcelona, 1966.
- , *Introducción a la vida angélica*, Madrid, 1987.
- , *La filosofía del hombre que trabaja y que juega*, Libertarias/Prodhufi, Madrid, 1995.
- , *Confesiones y recuerdos*, Pre-Textos, Valencia, 2000.
- , *Glosari 1910-1911*, Quaderns Crema, Barcelona, 2003.
- , *La curiositat*, Quaderns Crema, Barcelona, 2009.
- , *Els fenòmens de l'atenció*, Obrador Edèndum, Santa Coloma de Queralt, 2017.

La REPROBACIÓN de Xènius

Firmando Xènius como nombre de pluma, el joven d'Ors publicó entre 1906 y 1920 unas cuatro mil columnas en *La Veu de Catalunya*, portavoz de la Lliga Regionalista, el partido hegemónico del catalanismo de tradición católica. El *Glosari*, aquel conjunto de prosas entre ensayísticas, narrativas y hasta líricas, constituye una deslumbrante exhibición de ideas y referencias culturales y una seductora propuesta de enaltecimiento por la vía del saber.

Convertido en intelectual orgánico de aquel reformismo europeizante con el pleno apoyo de Enrique Prat de la Riba –desde 1907 presidente de la Diputación de Barcelona y desde 1914 también de la Mancomunidad–, D'Ors estimuló y orientó en clave regeneracionista a una sociedad, la catalana, en plena Segunda Revolución Industrial, que iba recuperando su autoconciencia al compás de la modernidad.

Impulsor y portaestandarte del novecentismo, aquel gran movimiento de ideas que él mismo lideró, D'Ors fue antes escritor y creador de opinión que secretario general del Institut d'Estudis Catalans (1910) o que director de Instrucción Pública de la Mancomunidad de Cataluña (1917). Ya en esta, su primera etapa, como luego en las sucesivas, Eugenio d'Ors fue siempre más un intelectual que un gestor cultural o político.

Se ha considerado con razón que su posición de poder generó muchas más envidias que adhesiones cordiales, muchas más suspicacias que complicidades, muchas más reticencias que comprensiones, pero, para evaluar correctamente el «caso D'Ors», que lo alejaría de Cataluña a partir de los años veinte, hay que tener en cuenta el contexto en que desarrolló su labor de

alta culturización y agitación de conciencias, entre la que creyó poder ser una burguesía reformista.

Examinemos un primer dato. En noviembre de 1908 Xènius publica un artículo en el primer número de la revista satírica y de tono irreverente *Papitu*. Su propietario, Feliu Elias, que firmaba sus caricaturas como Apa, es despedido inmediatamente de *Cu-cut!*, publicación también satírica pero de tono más comedido y cercano a las prudencias morales de la Lliga.

Sabemos por el historiador de la prensa Josep M. Cadena que desde *La Veu de Catalunya* se obligó inmediatamente a Xènius a anunciar en su *Glosari*, en el que ya había elogiado la aparición de *Papitu*, que no colaboraría más en esta revista. También fue conminado a ello Josep Carner, así como causó el despido del diario de la Lliga de López-Pico por haber colaborado en aquella publicación satírica a la que la jerarquía eclesiástica pronto acusó de pornográfica.

La llamada Semana Trágica, en julio de 1909, con sus violentas manifestaciones de anticlericalismo, acentuó los naturales resquemores de la Iglesia. Hay que tener en cuenta que estaba todavía muy candente el debate que, más o menos explícitamente, suscitó la Ley de Separación de la Iglesia y el Estado, que en diciembre de 1905 había aprobado la III República Francesa.

En aquel contexto, en aquel estado de espíritu, se buscó un escarmiento ejemplarizante para los revoltosos y, desoyendo la piadosa petición de clemencia y autocrítica de un católico tan influyente como el poeta y opinante Joan Maragall, se le colgó el sambenito y se ajustició a Francisco Ferrer Guardia, el librepensador de la renovación pedagógica en clave racionalista con su Escuela Moderna.

En diciembre de 1911 muere Maragall y D'Ors se autorretrata simbólicamente corrigiendo pruebas de *La Ben Plantada* en el velatorio del prócer. Acaba una etapa y empieza otra. Ya en enero de aquel mismo año 1911, en que D'Ors tomaría simbólicamente el testigo del modernista Maragall, la revista semanal *Cataluña* publica en cuarenta y dos colaboraciones *El ideal y la actividad de la juventud catalana en el momento presente*.

Una nueva generación de jóvenes que escriben muestra sus ambiciones de futuro. Forman un vigoroso movimiento intelectual de regeneración colectiva que opone lo clásico y apolíneo a lo dionisiaco romántico y modernista. Aquella juventud que D'Ors etiquetó como «novecentista» cree haber tomado ya el relevo de la modernización de la cultura en Cataluña como

primer paso para su irrupción regeneradora en el conjunto de España.

Se trataba de afirmar la personalidad autónoma de Catalunya en el campo de la cultura, pero también de ofrecer un modelo de regeneración moral y material de la España en crisis post noventa y ocho mediante la ciencia y la educación. D'Ors hace como Fichte un siglo atrás, cuando, ante la presencia de las tropas napoleónicas en Berlín, este filósofo idealista escribe y pronuncia en la universidad sus célebres *Discursos a la nación alemana*, invitando a los alemanes a una profunda renovación moral y cultural a partir de la tradición.

El conjunto viene a ser una especie de congreso de cultura con ponencias y comunicaciones para esbozar el futuro. Entre el diagnóstico y la prospectiva, es también un manifiesto generacional: «Nuestra generación, en su renaciente sentido clásico, ha sabido restaurar aquel gusto que caracterizó siempre a cualquier clasicismo, el gusto por las ideas claras, limpias y eficaces. Llegamos a ver en él un indicio probado de distinción de espíritu. Placen al vulgo las ideas mediocres, pero envueltas de vaguedad. Los fuertes intelectos, al contrario, hallan su mayor deleite en las ideas complejas, pero encerradas en términos estrictos y precisos».

Es Eugenio d'Ors quien firma ahora (con su nombre y apellido convenientemente elevado a categoría aristocratizante y no con su habitual pseudónimo de Xènius, en el que tal vez quieren recordarse las Xenia goethianas) un sustancioso escrito programático, «El renovamiento de la tradición intelectual catalana», en el que ya desde el mismo título no debieron pasar desapercibidas las veladas alusiones a *La tradició catalana* del obispo Torras y Bages, en que no solo se refutan las premisas laicas de *Lo catalanisme* del republicano federal Valentí Almirall, sino que se establecen las bases de una renovación en clave regionalista del tradicionalismo.

En su repaso del pasado –escrito, como hace constar, «en la noche de Año Nuevo, 1911»–, D'Ors es taxativo: «Lo hecho hasta estos últimos años, lo realizado hasta las postrimerías del siglo anterior por la continuación de nuestras tradiciones intelectuales genuinas, puede brutalmente resumirse en la desolación lacónica de cuatro letras: nada». O nada de «eficaz», que es adjetivo recurrente en su definición de lo útil o lo inútil, lo trascendente o lo intrascendente, en vistas a la superación de un pasado «de esterilidad ideológica». Y, claro está, también, en vistas a la superación de un pasado marcado por el desastre colonial y la consiguiente

depresión postraumática que conseguirá alambicar tan creativamente la coetánea generación del noventa y ocho.

Criticando en bloque el siglo de románticos y positivistas, apunta D'Ors que una de «las causas que han esterilizado nuestros esfuerzos ideológicos ochocentistas es la timidez, la corteza mental [...], los excesivos escrúpulos de ortodoxia pacata. Grima da ver hombres de tan fuerte entendimiento privarse, azorados, de las más instructivas lecturas, para las cuales, dentro de la piedad más prudente, solo les hubiera exigido el proveerse de una dispensa».

«Cortó muchos vuelos sin duda el excesivo escrúpulo de ortodoxia religiosa», lamenta d'Ors (no sin dejar de lamentar también el «excesivo escrúpulo de ortodoxia democrático-burguesa» que hoy podríamos asociar, en homenaje a Harold Bloom, a «lo políticamente correcto»). Y se refiere, como ejemplo de «la misma cobardía» intelectual, el caso de «uno de los lulianos de Cataluña», sin dar más datos, que «ha debido confesarme que se había abstenido de citar al autor (por otra parte, perfectamente ortodoxo, de quien aprovechaba una referencia, por temor vago a que su nombre –¡solo su nombre!– fuese personalmente poco simpático a la autoridad eclesiástica local)».

¿«Nada»? ¿No había «nada» de aprovechable en la tradición aristotélicotomista de Balmes, el gran pensador católico del ochocientos, sobre quien el joven sacerdote y futuro cardenal Narciso Pla y Deniel había publicado ya dos libros, *La obra de Balmes en la historia de la filosofía y en la filosofía de la historia* (1907) y *Balmes y el sacerdocio* (1910)? ¿Nada de aprovechable en Balmes, Milà i Fontanals, Mañé i Flaquer, Torras y Bages?

Nada más publicarse *La Ben Plantada* en volumen se acrecentaron los recelos entre los más suspicaces sectores clericales, que leyeron con irritada pero discreta indignación que Xènius utilizara para su novela-ensayo expresiones retóricas de inequívocas resonancias evangélicas. «Yo no he venido a instaurar una nueva ley sino a restaurar la ley antigua», advierte Teresa, símbolo viviente de la nueva ética civil que el cuentista exhortaba a asumir por mediación de aquella figura arquetípica. «Ve, pues, e instruye a las gentes, bautizándolas novecentistas en nombre de Teresa»...

¿Cómo no ver en la configuración ideal del novecentismo algo más, mucho más, que una simple estética? El novecentismo, tal como lo concebía el atrevido Xènius, venía a ser una especie de religiosidad civil destinada a iluminar la catalana

tierra con unos aires de reforma y modernidad en esencia incompatibles con el conservadurismo fosilizado en sus fórmulas tradicionales.

¿Cómo no iba a suscitar reticencias teológicas que el narrador llegara a dibujar para el final de su parábola simbólicamente mariana una ascensión de la Ben Plantada al cielo de la ideas platónicas desde el jardín terrenal que, en sus ensueños barrocos de jugueteo de piedra y agua, construyó un cardenal en la villa de Este, en Tívoli, cerca de Roma?

¿Cómo no iba a suscitar también reticencias su oración a la «Madre de Dios de la Sapiencia» en estampita impresa para rezo de las vestales del libro que formaba en aquella Escuela de Bibliotecarias (1915) que tenía como festivo oficial el día de san Eugenio?

Escribió, ya en su vejez, el padre Joan Tusquets en *L'imperialisme cultural d'Eugeni d'Ors* (1989) que, «pertrechados teológicamente por un sacerdote integrista» (¿Pla y Deniel?), algunos dirigentes de la Junta de Defensa Social pretendieron que *La Ben Plantada* fuera incluida en el *Índice de libros prohibidos*.

En Roma, el cardenal Vives i Tutó, encargado de instruir la denuncia ante el Santo Oficio, consultó al que fue su secretario, el también capuchino Miquel d'Esplugues, quien propuso resolver diplomáticamente el asunto con el argumento de que la ficción de Xènius carecía «del mínimo rigor teológico indispensable para que merezca ir al *Índice*. No basta para ser hereje la pretensión de serlo».

Sabidamente, se orilló la posibilidad de un gran escándalo con debate de ideas. Pero, aunque no de manera pública, aquel conjunto de glosas reunidas en libro, al viejo estilo de las novelas de folletón, «fue recibido con tal hostilidad por influyentes sectores de la vida barcelonesa que desencadenó una seria crisis en la obra del Glosador», al decir de Cacho Viu en *Revisión de Eugenio d'Ors* (un ensayo sobre «las tribulaciones del joven D'Ors en la Cataluña de Prat» que a ratos parecen comentadas ucrónicamente, como si ocurriesen en la Cataluña de Pujol).

«La oposición provenía de quienes, en las filas del regionalismo, entendieron la carga de disidencia política (sic), cuyos entresijos galantes conocían además sin duda; y también de algunos católicos integristas que pretendieron en vano dar con los huesos de la pobre Teresa (sic) en el *Índice de libros prohibidos*, por (sic) habersele aparecido intempestivamente a D'Ors en los jardines de Tívoli».

Sobre D'Ors se ha frivolidado mucho, se le ha caricaturizado mucho, pero no cabe minimizar ni ridiculizar la categoría de su obra mediante el uso y abuso de lo anecdótico del personaje (y digamos de paso que es una pena que no hayan sido recogidos a tiempo los testimonios de quienes le conocieron en su prodigiosa oralidad).

«Ahora bien, precisamente porque D'Ors fue el que fue, se le debe juzgar con una atención sostenida y no es correcto hablar de él con frivolidad, ni con aquel menosprecio apriorístico, tan corriente en nuestro país», como decía Pla en el *homenot* que le dedicó pocos años después de su muerte.

Su vida dio un giro cuando en febrero de 1914 salió perdedor en el concurso-oposición de acceso a la Cátedra de Psicología de la Universidad de Barcelona. Y ello a pesar de sus méritos, muy superiores a los de su mediocre contrincante. Y a pesar incluso de que con su habitual astucia presentara muestras de su obra escogidas a conveniencia con las que, al decir del padre Tusquets, «consiguió parecer lo bastante católico para no ponerse en contra a la mayoría de los miembros del tribunal», presidido por el obispo Eijo Garay y con otro vocal sacerdote.

«Tengo que comunicar la noticia de mi derrota», escribe D'Ors a Unamuno, otro réprobo, que le había animado a presentarse. «Pero la votación no me dio más voto que el de Ortega. El cobarde del fraile votó por la no provisión [...]. En la conducta de los demás pueden haber intervenido cosas como amistad, suspicacia dogmática, etcétera. [...] Claro, es la cadena. Daurella opositor vence un día a Unamuno. Luego es Daurella juez y da una cátedra al analfabeto Parpal contra Ors. Mañana será juez Parpal para triunfo de los Daurellas y los Parpales del porvenir».

En aquel tiempo, quejoso de la escasa complicidad con que se sintió tratado en aquel lance por *La Veu de Catalunya*, el diario en que colaboraba desde el primer día de 1906, Xènius dio por suspendida su colaboración mediante una carta al director del periódico, que a la vez era presidente de la Mancomunitat, Enric Prat de la Riba.

¿Las razones? Deben adivinarse leídas entre líneas, como a menudo en sus elucubraciones. Xènius escribe a Prat –lo traduzco– que:

Su lucidez y buen gusto son lo suficientemente grandes para exigirme motivos de este determinio. Baste indicar, sobre su causa y ocasión, que, coronando una serie larga de experiencias desagradables y aun dolorosas, la actitud torcida y esquivia últimamente

adoptada por el diario al comentar asuntos que me importaban y que tal vez importan un poco también a los fines del espíritu, ha acentuado mi convicción de que un desacuerdo ideal (que no viene de ahora y que de una parte a la otra se ha probado siempre de disimular en beneficio de cosas que interesan al porvenir intelectual de Cataluña) ha venido a complicarse extrañamente por una desviación de orden afectivo. De este hecho de ahora, de esta anterior serie de hechos, dos explicaciones son posibles. Una, atribuir la responsabilidad a fuerzas hostiles a la amplia vida del pensamiento, que a usted mismo, señor director, le quitan libertad y que pueden ser las mismas que me han causado daño fuera de aquí (ANC, Fondo d'Ors, 137 y 255).

La última glosa sale publicada el 14 de enero de 1914 con el título de «Un reloj junto a un altar» (Un reloj junto a un altar). En ella el Glosador dice creer poco adecuada como símbolo la presencia de un marcador del tiempo en el interior de un templo, que es lugar no «de las cosas que mudan», sino de «las cosas que permanecen por la eternidad» (como pretendían sus glosas, que él concebía como «palpitaciones del tiempo»). Tanto la glosa como la carta al director aludían tal vez a la solapada animadversión que el Glosador había ido suscitando en determinantes ambientes. Sobre todo teniendo en cuenta que pocos días antes ya había tenido el atrevimiento de publicar nada menos que cuatro glosas sobre «La vocación científica en los seminarios» (22 y 23, 30 y 31 de diciembre de 1913).

La última de estas cuatro glosas empezaba afirmando que «La voluntad de saber es cosa distinta de la voluntad de poder» y en ella continúa haciéndose eco del criterio de un tal profesor Gómez Izquierdo en lo que podía ser interpretado como una solapada crítica a una cierta inversión de valores en la formación de los sacerdotes.

Citando al profeta Isaías («Mi pueblo ha caído en servidumbre, porque no tenía ciencia»), el tal profesor decía, según escribe D'Ors, «que esta sentencia se debería grabar en el frontispicio de todos los seminarios. ¿Por qué no la grabaríamos también en el frontispicio de todos los edificios de instrucción, de todos los edificios del Gobierno?».

Esto, reproducido en un momento de máxima sensibilidad ante las noticias que sobre la educación laica llegaban de Francia a través del máximo responsable de la instrucción pública de la Mancomunidad, equivalente hoy al consejero de Educación de

la autonomía, debió levantar las lógicas reticencias entre suspi- caces ya alerta ante los desvaríos laicistas en Francia como Pla y Deniel, que ocupó diversas cátedras en el seminario barcelonés.

Es en este contexto en el que se debe situar aquella carta de abandono de colaboración que en el primero de marzo de 1914 Xènius escribe a Prat de la Riba, como director que era del dia- rio que acogía sus glosas desde 1906, para «rogarle que quiera considerar terminada mi colaboración en *La Veu de Catalunya*». Aunque pronto rectifica –tenía familia y siempre tuvo que medio vivir de la pluma– y retoma su colaboración diaria, hasta el 4 de abril de 1920. Pero nunca será lo mismo.

El clima de confianza entre Xènius y la administración en que ejerce sus funciones se deteriora mucho a partir de la muerte de Prat de la Riba en agosto de 1917, que poco antes había pue- sto a D’Ors al frente de la Dirección de Instrucción Pública. La relación entre el intelectual y la política se tensiona enormemente con el advenimiento de Puig i Cadafalch a la presidencia de la Mancomunitat.

Es seguro que algunos dogmáticos se inquietaron ante los juegos malabares de Xènius con las ideas, considerando tal vez que corrompían a la juventud, delito del que ya se acusó a Sócrates en la Atenas de dos mil quinientos años atrás. Y así se fue azuzando una soterrada campaña de acoso y derribo que tuvo su momento álgido entre noviembre y diciembre de 1919, pero que se arrastraba, aunque sin explotar abiertamente, desde mu- cho tiempo atrás.

El detonante será también esta vez otra novela, *Noves d’en- lloc*, con extractos de *News from Nowhere*, en la que proyecta un futuro mundo feliz el socialista utópico William Morris, inspira- dor del movimiento *Arts and Crafts*, paradójicamente modelo del modernismo... La obrita se publicó en 1918 en la colección Minerva –una advocación pagana...– por el Consell de Pedagogia de la Diputació de Barcelona y Eugenio d’Ors la encargó tradu- cir a su entonces aliado Joan Estelrich.

Pronto arreciaron las protestas por la escandalosa publica- ción de aquella ficción disolvente. Como se ha podido saber por Jordi Albertí, que consultó las actas de las sesiones de 14 y 15 de enero de 1920 del plenario de diputados de la Mancomuni- tat en que se debatió el «caso D’Ors» («La primera defenestració d’Eugeni d’Ors» I y II, *Revista de Catalunya*, 208 y 209, julio- agosto y septiembre de 2005), el presidente Puig i Cadafalch «admite que Ors no ha sido sancionado solo por fallos adminis-

trativos, sino que lo ha sido por razones ideológicas, pero no de carácter político, sino de orden moral».

En efecto, en su argumentación ante los diputados Puig i Cadafalch «hace una clara distinción entre la libertad de opinión en términos sociales y la libertad de opinión en términos de moralidad. Tanto es así que leyó un fragmento de la carta que él mismo dirigió al canónigo Pla y Deniel, en que se afirma lo siguiente: “Hice que el presidente de la Diputación [Vallès i Pujals] indicara la conveniencia de suprimir unas páginas a la novela utopista de William Morris: las que se refieren al amor libre y una frase de mal gusto sobre el decálogo; no me parece que sea esto necesario en lo que se refiere al comunismo, de que hace apología, ya que la propiedad individual no creo que sea un dogma cristiano”».

Esta confesión de Puig i Cadafalch no solo contiene las claves profundas del «caso Xènius» (que es un caso claro de conflicto entre la conveniencia de la dogmática y la libertad de opinión y de conciencia), sino que ayuda a entender las tensiones entre el intelectual y el político.

D’Ors había presentado su inevitable dimisión de director de Instrucción Pública el día 7 de enero de 1920. El día 8 de enero aparece su última glosa en *La Veu de Catalunya*, que le cierra sus puertas. El 12 de enero publica en el diario lerrouxista y anticlerical *El Diluvio* su particular «Yo acuso» en respuesta a quien dijera que todo se había debido a una cuestión puramente administrativa.

Manifiesta D’Ors, en defensa propia, que su «dirección de Instrucción Pública fue severamente amonestada por el señor Puig con motivo de haber incluido en la serie de cursos monográficos uno del señor Fabra Ribas sobre el Materialismo Histórico». Y revela que las amonestaciones llegaron cuando publicó «dentro de la serie de la Biblioteca Minerva un extracto de la obra de William Morris, *Noves d’enlloc*. El señor Puig me llamó entonces, mostrándome una carta del canónigo doctor Pla y Deniel en la que censuraba tal publicación por las razones que pueden suponerse. El señor Puig me dio entonces orden de que se hicieran desaparecer los ejemplares de aquella edición, fingiéndola agotada. Como consecuencia de semejante orden tuve el honor de manifestarle que desde aquel instante renunciaba a continuar las series de Biblioteca Minerva».

Más madera:

En el último mes de noviembre y al presentar al presidente los trabajos previos para la redacción de un presupuesto extraordinario,

como figurase en el mismo una partida para cuatro escuelas, comprendiendo una sección de enseñanza secundaria, el señor Puig me manifestó que se oponía en principio a tal instauración por lo que pudiese tener de competencia con la enseñanza dada en los establecimientos religiosos. Díjome, como ejemplo, que se opondría al establecimiento de una escuela industrial en Mataró donde los Padres Escolapios dan esa enseñanza que el señor Puig considera adecuada a las necesidades pedagógicas de nuestros días.

D'Ors, pues, acomete frontalmente a Puig i Cadafalch, «a quien hace responsable de los hechos –resume Jordi Albertí– en razón de su carácter autoritario y moralmente y políticamente reaccionario», así como le acusa «de inquisitorial e ignorante», a la vez que advierte «de los peligros que comporta que Cataluña viva amenazada de una Inquisición peor que ninguna otra, porque es una Inquisición que ni siquiera sabe latín».

Las cartas estaban tiradas. Ya no había posible vuelta atrás cuando el 14 y 15 de enero de 1920 el plenario de diputados de la Mancomunitat procede a la vista del caso D'Ors, con su previsible resultado de inhabilitación total. El día 16 de enero se le destituye del cargo de secretario general del Institut d'Estudis Catalans. El 15 de junio se le cesa como profesor de la Escuela de Bibliotecarios. Se le cesa también como responsable del Seminario de Filosofía desde el que se editaban aquellos peligrosos libros de la colección Minerva...

Aquel «proceso de exclusión absoluta» afectó a «un conjunto de 11 responsabilidades», tal como contó Albertí, y «se ejecutó con contundencia» a lo largo de trece meses, entre enero de 1920 y febrero de 1921. Y así, suspendiéndole de todo empleo y sueldo, se le condenaba implícitamente –y ya tenía tres hijos que mantener...– al pacto del hambre.

Las causas de la llamada «defenestración» de Xènius no deben ceñirse exclusivamente al rifirrafe personal entre el gestor cultural díscolo y el gobernante autoritario. Aunque tampoco puede olvidarse que tanto D'Ors como Puig eran dos narcisistas de cuidado, dos gallos de pelea de difícil conllevancia en un mismo gallinero.

El «caso Xènius» es un caso claro de lo que hoy conocemos como *mobbing* o acoso laboral. Y no se dio de un día para otro, sino que, incubado desde bastante tiempo atrás, se consumó después de un largo proceso de marginalización ejecutado con implacable determinación entre enero de 1920 y julio de 1921,

que es cuando el que fue Xènius se marcha a conferenciar por Argentina y Uruguay.

Sin sueldo fijo, profesionalmente a la que salta, viviendo como siempre en lo fundamental de sus colaboraciones periódicas, D'Ors busca su encaje en nuevos horizontes. Una glosa publicada significativamente también en catalán –que ahora traduzco– en el diario *El Día Gráfico*, insinúa ya la opción lingüística que se verá obligado a tomar: «Al hombre que no piensa como nosotros, ¿le privaremos prácticamente del derecho a escribir como nosotros? Validos de las tristes limitaciones actuales de nuestra vida literaria, ¿seremos lo bastante ruines para colocar a aquel hombre en el trágico dilema de renunciar a la fidelidad respecto a su propio lenguaje o de renunciar a la fidelidad respecto al propio espíritu?».

La llamada «defenestración» de Xènius estuvo precedida de previa reprobación del intelectual y gestor. Se halla en el Fondo Puig i Cadafalch del Arxiu Nacional de Catalunya el original manuscrito de aquella epístola enviada por Pla y Deniel a Puig i Cadafalch el día 1 de julio de 1918. Creo que inédita hasta ahora, la traduzco en su integridad:

Excmo. Sr. y respetado amigo:

Con profundísima pena acabo de leer los dos primeros volúmenes de la Colección Popular de Literatura Moderna editada por el Consell de Pedagogia de la Diputación de Barcelona. El primer volumen es de Rabelais, que fue un fraile inquieto y apóstata: ridiculiza la escolástica sin distinguir a los grandes maestros como santo Tomás y Alberto el Grande y a los ergotistas justamente condenables y habla con poco respeto de personas y cosas santas; y tiene palabras soeces y frases obscenas aunque las ponga en boca de personajes que quiere ridiculizar; pero muy inconvenientes para ser lanzadas al gran público.

El segundo volumen, de William Morris, es mucho peor. Es una novela utópica en la que se combate la propiedad y la vida ultraterrena y se defiende el divorcio al libre arbitrio de los maridos. Si bien al final se dice que es un sueño lo que se ha descrito, se exhorta a trabajar para convertirlo en realidad. Creería ofender su cultura y sus sentimientos religiosos si dudara de que V. no puede aprobar que el Consell de Pedagogia de la Diputación publique obras semejantes a las de la Escuela Moderna de Ferrer. ¡En qué manos se ha puesto la dirección pedagógica de nuestra tierra!

Se anuncian que están ya en prensa como volumen III de dicha colección los Diàlegs morals i poesies de Leopardi. La Santa

Sede incluyó las obritas morales de Leopardi en el Índice de libros prohibidos donec corrigantur [mientras no sean corregidos].

Habiéndose me dicho que V. había dado orden de que fuese retirada de las librerías la edición del volumen de William Morris nada había dicho, ni he dicho hasta ahora de este lamentable asunto a nuestro prelado. Pero si dio V. dicha orden no la deben haber cumplimentado, puesto que el viernes por la tarde aún se vendía dicho volumen incluso en librerías católicas de nuestra ciudad. De no ser retirado de la venta el volumen de William Morris o de ponerse en ella el de Leopardi tendré que cumplir el deber que explícitamente nos pone en estos casos el Código de Derecho Canónico de dar cuenta de ello al prelado; y con gran sentimiento mío, de no ser rectificada la orientación dada a la segunda serie de la Biblioteca Minerva (que quizá en ella misma ya es un tanto peligrosa), tendría que promover como presidente de la Junta Diocesana de Acción Católica una campaña contra el escarnio de las creencias y de la moral católica hecha por los que comprometen el prestigio de nuestra Diputación.

Estoy seguro de que lamentando V. tanto como yo lo ocurrido, pondrá a ello el remedio oportuno.

Aprovecho la ocasión para repetirme de V. afmo y s.s. en Cristo q.e.s.m.

Enric Pla i Deniel, pbro.

Barna, 1 julio 1918

P.S. En el mismo sentido escribo al Sr. presidente de la Diputación

Don Enrique Pla y Deniel, que llegaría a cardenal, fue nombrado aquel mismo año obispo de Ávila. De 1935 a 1941 lo fue de Salamanca, en donde cedió el palacio episcopal al Generalísimo y divulgó una pastoral aprobando la Cruzada –el mismo día en que Franco llegó a jefe del Estado plenipotenciario y a pocos días del escándalo Millán Astray-Unamuno en el Paraninfo– y otra pastoral, en mayo de 1938, contra «Los delitos de pensamiento y los falsos ídolos intelectuales»...

D'Ors fue siempre sospecho de merecer anatema. Aquella primera defenestración se ha explicado de manera simplista como un choque de personalidades. O como una consecuencia de una suma de envidias y malas prácticas administrativas. O «una pugna [que también] entre la vanidad del escritor y la impolítica tozudez de quienes le plantaron cara», como resumía Joan Fuster. Pero entre el cóctel de causas desencadenantes hay que

tener también muy en cuenta los muchos recelos que suscitaban sus juegos de ideas.

El padre Tusquets ya dejó escrito que «las fricciones, cada vez más ásperas, con los religiosos e incluso con la jerarquía eclesiástica no tuvieron menos importancia» que otras cuestiones como su acercamiento –a mi parecer más bien táctico y de búsqueda de amparo personal– a las posiciones del obrerismo y del catalanismo republicano en aquel momento tan convulso anterior a la dictadura de Primo de Rivera.

Como al muerto de las novelas de detectives, en las que la gracia está en que sean muchos los sospechosos, a D'Ors eran muchos los que le tenían ganas. Es indudable que la llamada defenestración o expulsión vino precedida de un largo periodo de *mobbing* o acoso bajo cuerda. Como también ocurrirá en su segunda defenestración, ya bajo Franco, la reprobación de Xènius en 1920 se consumó tras largos años de habersele considerado merecedor de sospecha por causa de ideas.

La crítica de arte como PIEDRA ANGULAR de una filosofía: los salones de Eugenio d'Ors

CRÍTICA LUMINOSA EN UN MADRID OSCURO

Hasta los años veinte, la crítica artística de Eugenio d'Ors fue transmitida fundamentalmente diluida y dispersa en el *Glosario*. Esto cambia en cuanto el autor empieza a escribir en castellano y se afina en Madrid. Entonces empezamos a encontrar tratados de arte publicados en libro de forma autónoma: *Cézanne* (1921), *Tres horas en el Museo del Prado* (1923), *Mi Salón de Otoño* (1924) y, ya instalado en París, *L'art de Goya* (1928), *La vie de Goya* (1929), *Pablo Picasso* (1930), *La peinture italienne d'aujourd'hui: Mario Tozzi* (1932) y *Du Baroque* (1937). En nuestra biografía de Eugenio d'Ors apuntábamos como posible causa de esta decantación hacia la crítica de arte el hecho de tener que competir, como filósofo, con Ortega y Gasset, que le aventajaba claramente en capacidad de dirección intelectual en la capital española. Lo cierto es que esta tendencia a cultivar la crítica artística siguió incrementándose durante la segunda etapa de instalación, ya definitiva, de D'Ors en Madrid, es decir, durante los años cuarenta. Ese cultivo tuvo dos ejes principales, el desarrollo de las actividades de la Academia Breve de Crítica Artística y la lujosa colección Index Sum, compuesta por siete libros de crítica artística, que impulsó el autor en la editorial Aguilar: *Lo barroco*, *Cézanne*, *Teoría de los estilos y espejo de arquitectura*, *Mis salones*, *El arte de Goya*, *Pablo Picasso* y *Arte de entreguerras*. (Fue proyectado un octavo volumen, que se tenía que titular *Teatro, títeres, toros. Exégesis lúdica*, que no vio la luz pero que pudo ser reconstruido por la editorial Renacimiento en el año 2006).

Según indican Ángel d'Ors y Alicia García-Navarro (2006, p. 9), la colección Index Sum tendría que haber alcanzado los

12 volúmenes. Pudo influir el hecho de que Eugenio d'Ors ingresara en la Academia de San Fernando el 29 de noviembre de 1938. De las ambiciones, satisfacciones y decepciones que depuró la organización anual de las exposiciones antológicas de los Once en Madrid, fue dando fe en las glosas del periódico *Arriba*. Sobre ellas expresó que tenían «un doble mensaje de continuidad clásica y de aireación ecuménica» (D'Ors, 2000, p. 168) muy necesario en el Madrid de la época.

El manifiesto fundador de la Academia fue redactado y publicado en 1943, y D'Ors (1945, pp. 182-194) le dio el nombre de «Proclama de la Academia Breve de Crítica de Arte». En ella explicaba que cada año un miembro de la Academia patrocinaría y presentaría una obra de algún artista de su predilección. En ese año, Eugenio D'Ors (1945, p. 186) escogió a Nonell, porque «la historia de la pintura postimpresionista empieza en el mundo con Paul Cézanne. En España, con Isidro Nonell. Entrambos reaccionan contra la anarquía del impresionismo, no por ministerio de las disciplinas lineales que más tarde habían de adoptar Pablo Picasso y otros, sino mediante el culto a las razones de la estructura, en el seno mismo de la embriaguez del color». Llegados a este punto, podríamos lanzar al aire la siguiente pregunta: ¿Quién no solo en la España de 1943 sino en la de varias décadas antes y después podía escribir con esta autoridad, conocimiento y soltura sobre pintura y arte? Eugenio D'Ors debía de saber muy bien que en ese sector no tenía rival. Y seguramente eso le encantaba. Escribía, en el mismo papel: «En Madrid, y respecto a las artes, había el Museo del Prado sin duda. Pero ¿qué le pasaría al estómago de un hombre que, a lo largo de los años y los lustros, no comiera otra cosa que pavo?» (D'Ors, 1945, p. 189). Alguien debía viajar, buscar cosas de afuera e importarlas.

Pero fue en las densas *Tres lecciones en el Museo del Prado* (1941), curiosamente excluidas de Index Sum, donde Eugenio d'Ors empezó a sistematizar en serio su propuesta filosófica aplicada a la crítica artística. Esta crítica, entendida como una pieza fundamental de su pensamiento, se vertebraba en tres ideas fundamentales: en primer lugar, la superación del psicologismo y las explicaciones costumbristas o nacionalistas, románticas en su base; en segundo lugar, su sustitución por un acercamiento verdaderamente científico a las materias con las que se construía la materia artística y, en tercer lugar, la construcción de una crítica del sentido que permitiera ver y analizar escrupulosamente la obra de arte a través de «figuras», y no de palabras abusivas que

añadieran interpretaciones intrusas, deudoras de los intereses de los intérpretes y totalmente ajenas a las intenciones de los creadoras.

En el «Epílogo» a *Mis salones*, Eugenio d'Ors (1945, p. 154) escribió que «la crítica sugestiva pudo ser buena para el impresionismo», es decir, para la fase recién superada y enterrada. El cometido de un buen comentarista consistía en «racionalizar la estructura de su conjunto. Sustituir en él la suma de los *retratos* por la articulación de los *esquemas*». ¿No era esto estructuralismo puro?

Lo expresaba en varios pasajes de esta obra fundamental a la hora de entender el acercamiento orsiano a las obras de arte: D'Ors propone un enfoque integrador en el que hay sitio para comentar a Pitágoras y a Einstein en un tratado de crítica artística. Este acercamiento global considera la intuición creadora como una función más de la inteligencia, al lado de la ciencia y de la religión. Escribe: «Gracias a todo esto, identificadas la física, la matemática y la lógica, pueden reunirse en un saber total, de carácter asépticamente formalístico, que recibe el nombre de logística» (D'Ors, 1989, p. 72). En el glosario cotidiano, D'Ors no dejó de mofarse de las construcciones tipistas, pintorescas, costumbristas o nacionalistas; como cuando el pintor italiano Baldo Guberti visitó Madrid en 1948 y quiso convencer a los españoles de que eran rotundos y dramáticos: «Baldo ha traído a España el prejuicio de un carácter, en cuanto ha de ver. Nuestros conductos han de ser, según sus ideas, pimentados en el gusto y pimentados en el color. Nuestras pasiones han de ser furiosas. Hemos de cenar todos a las once y media y levantarnos de la cama doce horas después» (2000, p. 37).

Si Ors hizo hueco en su Salón de Otoño de 1924 al pintor vasco Aurelio Arteta es porque, parafraseando a Rafael Sánchez Mazas, le parecía que su obra compensaba el etnicismo importado de Zuloaga (D'Ors, 1945, p. 90). Arteta quiso ser «universal» y no «cosmopolita», es decir, quiso sumarse a la pintura eterna y no parecer muy moderno con las novedades de París. La sala quinta de ese salón imaginario estuvo dedicada a artistas muy diversos entre sí: José Gutiérrez Solana, que le parecía sospechoso y cuya presencia ponía en condicional; Daniel Vázquez Díaz, a quien admiraba mucho como retratista; el uruguayo Rafael Barradas y el cubista Juan Gris. De Gris, colocado junto a Braque, valoraba el hecho de que hubiera abrazado la pureza estética sin ningún límite. Siendo «cosmopolita» y parisino, lo que en principio

resulta desastroso para D'Ors, consideró que lo salvaba cierto «ascetismo» plástico que lo alejaba de gesticulaciones y literaturas: Gris proponía únicamente temas plásticos, sin admitir invasiones ni más experimentos que el suyo propio. A Solana, el Pantarca lo consideraba demasiado deudor de los inadmisibles Zuloaga y Regoyos (D'Ors, 1945, p. 100). En cambio, de Vázquez Díaz –que lo retrató en dos ocasiones– D'Ors destacaba su talento para extraer los rasgos eternos, y no los temporales, de un rostro humano, es decir, su extraordinaria capacidad de síntesis. Barradas lograba una «difícil realidad» que no era ni lirismo, ni impresionismo, ni libertad pura, sino carácter propio, personalidad.

Esto nos ayuda a entender al Xènius de la primera época catalana, empeñado en figurar en la sección científica del Institut d'Estudis Catalans y también en la sección filológica de la corporación, por la sencilla razón de que, para el D'Ors de todas las épocas, no había diferencia de campo entre un texto sobre bacterias, una crónica medieval, una memoria filosófica o un tratado sobre pintura del siglo XVI: así era la ciencia de la cultura, la integración de toda la actividad del espíritu en una sola disciplina de análisis, el «saber total» del fragmento. Este modo nuevo de entender la creatividad humana más allá de las parcelas positivistas vendría a inaugurar una nueva época: «Hoy, a la vez que los artistas abren de nuevo los ojos limpios, al fin, de legañas subjetivistas e impresionistas a las maravillas de este modo, y se ejercitan en verlas y reproducirlas, los hombres de ciencia empiezan a disfrutar de alguna libertad para hacer lo mismo. Para especular sobre lo que durante tanto tiempo ha parecido condenable» (D'Ors, 1989, p. 73).

La «crítica del sentido» se explica en la tercera lección de 1941: «Crítica del sentido es la que toma cada uno de sus objetos, sea el conjunto de un siglo, de una escuela, de la obra total de un artista, sea en un extremo, alguna de las constantes de la historia artística, *como una figura*. Quiere decir que el crítico ve y juzga simbólicamente en cada objeto una categoría, a cuya generalidad eleva la anécdota de este mismo objeto, sacándole de la situación fragmentaria que sin eso tendría» (D'Ors, 1989, p. 115). Se trataba, explícitamente, de superar los enfoques parciales y abusivos de Croce, Taine y Menéndez Pelayo, quienes habrían caído en demasiadas estrecheces positivistas.

En una glosa del 26 de febrero de 1948, D'Ors ampliaba al lector su concepto conocido como «doctrina de la inteligencia»,

y para explicarlo echaba mano de uno de sus artistas renacentistas preferidos, Poussin: «El tema [...] es importante. Como que pende en él todo lo que he llamado “doctrina de la inteligencia”. Esta doctrina se opone al racionalismo. Esta doctrina se opone al empirismo. ¿Dónde hallará, pues, su garantía? La hallará en una disposición a aceptar la verdad de los juicios, que la lógica abona como justos; pero a no rehusar por ello la verdad de unas intuiciones que el vivir impone como evidencias. El pintor Poussin llamaba, a esta su presentación fenoménica, el “aspecto de las cosas”, que la simple visión toma en cuenta» (D’Ors, 2000, p. 62). Para analizar la obra de arte, por lo tanto, hay que evitar caer en la estrechez de los valores deterministas, así como huir también del irracionalismo. D’Ors continuaba situado en un postura muy cercana al pragmatismo de principios de siglo, aunque lo teñía de intuicionismo y lo presentaba como una versión de la racionalidad deudora de las necesidades vitales.

LA CULMINACIÓN DEL ARTE NOVECENTISTA

Mis salones (Aguilar, 1945) fue publicado precedido de un prólogo singular, en el que el Pantarca declaraba que no le había gustado la experiencia de escribir la obra. La primera parte del volumen es una reedición de *Mi Salón de Otoño* (Revista de Occidente, 1924), interesante *boutade* en la que el autor reconstruye la exposición que le hubiera gustado organizar pero no pudo. Se trata de un libro performativo, que repite la idea ambulante de *Tres horas en el Museo del Prado*. Lo que hace D’Ors en *Mi Salón de Otoño* es diseñar las salas de su exposición ideal para luego visitarlas y glosar su contenido para el lector. Es un enfoque narrativo original: el crítico literario literalmente camina a través de algo que no existe, a medio camino entre la ficción y la crítica literaria. Pero no le gustó tener que conformarse con su exposición encuadrada. Los motivos, el absoluto abandono en que yacía el arte en el Madrid de los años veinte: «Hace un cuarto de siglo no había en Madrid más allá de tres o cuatro personas que entendieran una palabra en arte moderno; lo cual, según las consideraciones que en páginas inmediatas se aducirán, y que atienden, sobre todo, a la desorientación acerca del tema, heredada del siglo XIX, equivale a decir que solo había tres o cuatro personas entendidas, amplia y certeramente, acerca del arte en general» (D’Ors, 1945, p. 12). Las palabras precedentes pueden conducirnos a conclusiones relevantes sobre la biografía del escritor: en primer lugar, nadie ha escrito que este desprecio del

arte en Madrid pudiera haber contribuido junto con otros factores a la segunda huida de Eugenio d'Ors, esta vez hacia París. En segundo lugar, será necesario revisar la idea repetida según la cual el Salón de los Once y su matriz, la Academia Breve de Crítica de Arte, habrían servido para desenterrar, en pleno franquismo, el espíritu cosmopolita de la anteguerra. Entre otras cosas porque Eugenio d'Ors afirmaba que antes de los años treinta nadie se ocupaba de impresionismo o vanguardias en la capital del Estado. Sin embargo, D'Ors (1945, p. 14) quiso registrar un renacimiento de la actividad pictórica centrado en tres núcleos peninsulares: Cataluña, País Vasco y Madrid, una sugestión que vertebrará *Mi Salón de Otoño* en tres partes, una para cada escuela.

La revancha llegó veinte años después, cuando D'Ors consiguió que las exposiciones antológicas de los Once empezaran a caminar en las galerías Biosca de Madrid. En 1945, aún a propósito del Madrid de 1924-1940, el Glosador escribía que «la costumbre de tener abiertas galerías particulares o semioficiales, al corriente del movimiento artístico, permanecía entonces inédita en Madrid. Había que esperar aún mucho tiempo para que empezara a florecer. Se necesitaba para ello, como para procurar a *Mi Salón de Otoño*, un proseguimiento y un ambiente, que se liquidaran en España muchas cosas, con las cuales solo fue posible acabar, y no del todo, con cuatro años de Guerra Civil». A partir de 1939, D'Ors creía que la amputación había servido para allanar el camino al arte moderno: «Ahora ya era posible mezclar artistas contemporáneos nuestros con los de otros países, sin anacronismo ni desentono». Así pues, la Academia Breve de Crítica de Arte abrió su primer salón –esta vez real– el 16 de julio de 1942. A partir de este momento, los materiales que D'Ors incorporó al volumen *Mis salones*, es decir, los de la segunda parte del libro, fueron escritos para catálogos, no se trataba ya de ficciones ideales sobre exposiciones nonatas.

En su visión, el novecentismo había triunfado definitivamente en 1942, tras un largo despertar cromático protagonizado por Nonell hacia 1905, renacimiento que había ido encadenando a una progresiva incorporación de elementos arquitectónicos en la pintura moderna. Para Eugenio d'Ors, el arte contemporáneo innovador era el que sustituía la dispersión impresionista por las líneas definidas y las formas graves propias de los creadores neoitalianizantes. Nonell había iniciado el cambio pero pecaba aún de «literario», de noventayochista o pintoresquista, a la manera neobarroca de Zuloaga. Pintar a

soldados repatriados en estado lastimoso o a «cretinos» era una forma de estridentismo que D'Ors no podía aceptar: era el colorismo rotundo de Nonell lo que le parecía un modelo para quienes le siguieron, más instalados en la serenidad objetiva y «escultural» (D'Ors, 1945, p. 45). En *Mi Salón de Otoño*, el Glosador sentencia: «Nonell acabó pareciendo un escultor (y hasta creo recordar que practicando un poco de escultura). Regoyos se quedó en músico. Por esto, Nonell ha venido a mi Salón de Otoño y Regoyos, no» (D'Ors, 1945, p. 86).

Para D'Ors, la pintura válida era la que se acercaba a la escultura y la arquitectura, huyendo de la música y la literatura. La vanguardia real era la vuelta a los colores de los venecianos del siglo XVI y a los contornos evidentes. El despliegue de esa nueva pintura soñada y confirmada en solitario por Eugenio d'Ors es la historia que despliega en los escritos de *Mis salones* (1945).

Por *salón* entiende D'Ors (1945, p. 25): «Refugio grato. Hospicio abierto y apercebido siempre. Habitualidad, cada día espolvoreada de novedad. Paladeo de amistad selecta. Femenidad, en ejercicio de blanda soberanía. Luces discretas. Fuego en la chimenea y en las mentes. Mieles de diálogo, sales de ingenio». Parece que nuestro autor tenía una idea más burguesa y hogareña de lo que debía ser una exposición de las que organizaban consistorios e instituciones estatales. Y parece ser también que el diálogo sobre las obras expuestas, en un contexto horaciano, era consustancial al espíritu del salón.

OBJETIVIDAD Y CONTENCIÓN

En el sistema orsiano, la palabra clave para valorar el arte de vanguardia es *objetividad*. En el primer Salón de los Once, la artista patrocinada por la marquesa de Campo Alange fue María Blanchard. Sobre ella, escribió el Glosador para elogiar su obra: «El efecto de las pinturas de María Blanchard era el de una persecución rigurosa de lo objetivo» (D'Ors, 1945, pp. 215-216). La vanguardia no era ruptura ni cerebralismo, sino emoción contenida: «En las primeras obras que vi de Maurice Barraud, allá, en la galería Moos, de Ginebra, admiré la extrema dulzura de su clasicismo. Personajes y objetos aparecían en aquellas como recordados, precisos, cada uno tranquilo en su objetividad. Pero esto, como en las primeras obras de nuestra Rosario de Velasco, no era dureza. La procesión iba por dentro, la procesión de las emociones más finas» (D'Ors, 2000, p. 42). D'Ors no valoraba a los artistas fauvistas –como Pidelaserra– por su instinto estridente, sino

por su capacidad para objetivar figuras, geometrizarlas y otorgarles una majestad moderada. Comentando en el periódico *Arriba* la IV Exposición Antológica de la Academia Breve, sentenció: «El templo moderno de la gloria artística lleva esta inscripción: “Nadie pase sin permiso de la arquitectura”» (D’Ors, 2000, p. 165). Es el criterio que puede explicar que Eugenio d’Ors sintiera una viva atracción por la pintura de Giorgio de Chirico o la de Torres García, pero que, en cambio, denostara al Picasso maduro, resuelto en hacerle la puñeta mientras se resistía a ser etiquetado de novecentista, o denunciara que Joaquim Mir hubiera caído en un punto extremo de «disolución pánica» (D’Ors, 2000, p. 172). En *Mi Salón de Otoño*, nuestro crítico acusaba a Picasso de haberse apartado del camino italiano por «esnobismo» (D’Ors, 1945, p. 59). Sobre Pidelaserra, D’Ors (2000, p. 144) escribió que lo juzgaba próximo a Cézanne, tan capaz de mostrar una fuerte sensualidad como de someterse a cierto orden arquitectónico.

En *Mi Salón de Otoño*, en la sección titulada «Proclama en favor del arte nuevo», Eugenio d’Ors arremetía contra los ismos y los manifiestos artísticos. Le parecían una vuelta al viejo arte superado, el impresionista y ochocentista, y definía lo auténticamente nuevo como lo que era «eterno». En este sentido, su crítica era plenamente neoclásica: «Voy a fundar un Salón de Otoño. Reunirá las obras de uno, cuantos entre los que en España cultivan el arte nuevo, es decir, el arte continuador del ideal estético de todas las épocas» (D’Ors, 1945, pp. 26 y 29). A propósito de Sunyer, D’Ors (1945, p. 77) escribía: «Sunyer se cuenta entre los artistas en quien más directamente pensamos cuando establecemos la dificultad de que hoy el arte cuente con otra cosa que con aprendices o con farsantes». El corte que establece nuestro crítico es tajante: a un lado los «farsantes», los impresionistas y los pintores que se suman a un ismo de vanguardia a través de un manifiesto; en el campo de los «aprendices», los que aspiran a genios, los que toman el dibujo de Poussin y Rafael y los colores de Tiziano y Tintoretto.

Por esta razón rechazaba frontalmente el expresionismo alemán. En *Arte de entreguerras* leemos: «Nada más revelador de este ambiente anacrónico que el hecho mismo del crédito que aún tienen en Alemania nombres como los de “expresionismo”, “arte expresionista” y otros de la misma etiqueta» (D’Ors, 1946, p. 114). La supuesta avanzadilla rupturistas de las vanguardias era un regreso a la indisciplina romántica de los impresionistas. Un paso atrás.

La objetividad, pues, era una cuestión de exclusión. Lo anárquico, lo descompuesto, lo musical o lo desestructurado no tenían futuro. Las vanguardias furiosas eran cosa de risa: «En el prurito de extravagancia, han naufragado mil aventuradas expediciones de la originalidad estética; salidas –cierto que, por lo general, con poco lastre– bien de puertos de lo Barroco, bien de los del Romanticismo, bien de los de tantas y tantas escuelas, como hemos visto, pululantes, aparecer después. “Escuelas” se dice aquí por optimismo. Mejor les cuadrara, las más de las veces, el título paradójico de “recetas”. Porque todo lo que no es tradición es plagio» (D’Ors, 1945, p. 198).

Los salones de Eugenio d’Ors son su propuesta de canon. Y «para fijar su cronología en pocas palabras, diremos que debe aquí entenderse por arte nuevo el que empieza su acción al día siguiente de la apoteosis victoriosa del impresionismo, y contradiciendo sustantivamente su tendencia» (D’Ors, 1945, p. 34). Como antecedentes decimonónicos de este proceder moderno, enraizado en las formas renacentistas, D’Ors propone los nombres de Eugenio de Lucas –continuador de Goya–, Valeriano Bécquer, Benito Mercadé y Eduardo Rosales.

Muchos pintores catalanes posteriores a Nonell habían marcado esa senda: «¿Cómo dejar a Sunyer solo, a Nogués solo?... Empieza, en estos artistas, a cumplirse la grata condición de un recíproco parecido, que es ley de todos los momentos verdaderamente sanos y dichosos de la historia» (D’Ors, 1945, p. 62). Tomemos nota del lenguaje entre nietzscheano y regeneracionista con que el Pantarca elogia a estos artistas que se alejan de lo enfermizo y lo decadente. Tomemos nota también de que una lámina de Nogués, el trabajo de 1912 que representaba a Teresa, la Ben Plantada, asediada por varios ciudadanos ofendidos, abría también el volumen *Mis salones*. Sentencia D’Ors (1945, p. 65): «Desde Sunyer, el primero, hasta José de Togores, el último, la corriente discurre por un solo cauce». Sunyer era líder en la particular interpretación orsiana: «Por él [el aprendizaje] avanza con una honradez, con un recogimiento, con una cotidiana renovación de juventud que le han colocado a la cabeza del moderno movimiento artístico de Cataluña» (D’Ors, 1946, p. 40).

A esta pintura catalana dedicó la sala sexta de su Salón de Otoño de 1924, donde colocó a Juan Cristóbal Ricart, Mariano Andreu, Ramon de Capmany, José María Marqués-Puig, José Obiols y José de Togores, uno de los que más valoraba, y al que consideraba a la vez una culminación y un final de época: «No

hay duda posible: la arquitectura, en el mundo de la sensibilidad nueva, se ha constituido en el centro para la gravitación de las artes. José de Togores, artista de su tiempo, dispone en síntesis el argumento íntegro de su obra, como un arquitecto puede disponer el de una fortaleza o catedral» (D'Ors, 1945, p. 137). Entre Nonell y ellos situaba a Joaquín Sunyer, el más magistral. En otro escrito, redactado con motivo del primer Salón de los Once, D'Ors (1945, p. 225) dijo que Pedro Pruna había sido el único artista de la España sublevada presentable en una exposición internacional (D'Ors pensaba que los sublevados habían sido los compañeros de Picasso). Según D'Ors (1945, p. 119), que nunca dejó de prestar apoyo a artistas catalanes, todos estos nombres habían logrado construir un «nuevo clasicismo». El elogio no podía ser más caluroso.

Ya casi al final del libro, el Glosador elogia la trayectoria del único creador extranjero que incluye en su obra de 1924: el austriaco Anton Faistauer, cuya trayectoria quiere elevar D'Ors a la categoría del trayecto realizado por el arte novecentista europeo. Escribe: «La extrema violencia, muy germánica en el fondo, de su paleta exasperada, que hace diez años le aproximara tan singularmente a las secuencias del Greco, conoce hoy otra vez todos los reposos de la composición ordenada, todos los saberes de la abstención» (D'Ors, 1945, p. 138). Contención, geometría, contornos y pesos: eso buscaba D'Ors en los cuadros. A veces se tiene la sensación de que sus contemporáneos no entendieron gran cosa de su crítica artística. Eugenio D'Ors fue considerado un erudito burlón, cuando en realidad deseaba liderar y controlar la producción cultural del Occidente entero. No creo que lo consiguiera, pero trazó una alternativa coherente y fue capaz de apreciar y apoyar incluso a artistas que contradijeron, a veces conscientemente, su particular propedéutica.

Mientras redactaba *Mi Salón de Otoño*, Eugenio d'Ors escribía también una historia de la pintura catalana, que según él había alcanzado una alta cota de universalidad entre 1870 y 1920. Se trata de la obra *Cincuenta años de pintura catalana*, que reconstruyó Laura Mercader en el año 2002 para Quaderns Crema. Nuestro autor inició este tratado justo después de instalarse en Madrid, y lo dejó interrumpido en 1925. Posiblemente, la publicación de *Mi Salón de Otoño* influyera de algún modo en esta interrupción, puesto que las ideas expuestas en la sala sexta de su libro de 1924 son prácticamente idénticas a las de *Cincuenta años de pintura catalana*, siendo ese capítulo un resumen de la obra

más amplia que dejó inconclusa. En ella, leemos, por ejemplo, que «en Sunyer y en Nogués ven unánimemente los novecentistas guía y ejemplaridad, como, un momento antes, las habían visto en Nonell y Pidelaserra, culminadores del periodo anterior, iniciadores de este» (D'Ors, 2002, p. 104). Mercader pudo reconstruir este libro orsiano perdido sobre pintura catalana a través de los fragmentos y originales que encontró en el Fondo Ors del Archivo Nacional de Cataluña, en Sant Cugat del Vallès.

Respecto a los pintores más cotizados de la vanguardia, Picasso y Joan Miró, D'Ors practicó una estrategia idéntica: sin combatirlos frontalmente, les reconocía grandeza pero, a la vez, censuraba su cerebralismo. «Un parentesco remoto, pero todavía significativo, une a Juan Miró con Gaudí», escribe, por ejemplo, en *Arte de entreguerras* (D'Ors, 1946, p. 37). Leer esto en una glosa orsiana equivalía a que se criticara muy duramente la deformidad y la indisciplina de ambos artistas. Y, a la vez, en otro capítulo, dejaba claro que entendía perfectamente cómo trabajaba: «Miró, en servicio de ella [la naturaleza], explora la extraña selva de las formas elementales. Grandes fondos monocromos o a franjas, a veces, del más rico, rutilante matiz. Grandes espacios vacíos en que se aísla alguna minúscula larva, intrigante más que turbadora, por su monárquica situación. Manchas de ondulado contorno. Líneas, puntos, solfas, cintas, imprevistos enlaces de estos elementos» (D'Ors, 1946, pp. 357-358). Podríamos preguntarnos, como ante toda la otra obra ensayística de Eugenio d'Ors, cómo podía disfrutar tanto de la propia pluma barroca alguien que recomendaba un estilo totalmente contrario y cómo podía definir tan bien la pintura que también combatía, desterraba o desaconsejaba. ¿Cómo un neomedieval gustaba tanto de las herejías, de las tentaciones y de las heterodoxias?

Nadie, ni en el Madrid de 1924 ni en el de 1944, escribía sobre Miró, James Ensor, Egon Schiele, Franz Wiegeler, Oskar Kokoschka o Anton Kolig (D'Ors, 1945, p. 142). Todos esos nombres, todas esas tendencias, sencillamente no existían. El vacío debía de ser enorme, y Eugenio d'Ors tuvo el acierto de saber llenarlo como buenamente pudo. Sus salones tuvieron un prólogo en las glosas parisinas sobre los salones de otoño originales que envió a *La Veu de Catalunya* en 1906, y que hoy podemos leer en el volumen *París* (2008) y en un epílogo en la ultimísima galería que se publicó en 1976 bajo el marbete de «Arte nuevo», aunque se editara por primera vez mucho antes en *Revista*, entre el 4 de diciembre de 1952 y el 20 de enero de 1954. Ello segura-

mente significa que lo último que escribió D'Ors fue un glosario de crítica artística.

BIBLIOGRAFÍA

- D'Ors, Ángel y García-Navarro, Alicia. «Nota a la presente edición», *Teatro, títeres y toros. Exégesis lúdica con una prórroga deportiva*, Renacimiento, Sevilla, 2006.
- D'Ors, Eugenio. *Mi Salón de Otoño*, Revista de Occidente, Madrid, 1924.
 - , *Mis salones*, Aguilar, Madrid, 1945.
 - , *Arte de entreguerras*, Aguilar, Madrid, 1946.
 - , *Menester del crítico de arte*, Espasa-Calpe, Madrid, 1967.
 - , *Arte vivo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1976.
 - , *Tres lecciones en el Museo del Prado*, Tecnos, Madrid, 1989.
- , *Último glosario III. El cuadrivio itinerante*, Comares, Granada, 2000.
- , *Pablo Picasso*, Acantilado, Barcelona, 2001.
- , *Cincuenta años de pintura catalana*, Quaderns Crema, Barcelona, 2002.
- , *Teatro, títeres y toros. Exégesis lúdica con una prórroga deportiva*, Renacimiento, Sevilla, 2006.
- , *París*, Madrid, Funambulista, 2008.
- Giralt-Miracle, Daniel. «El crític d'art que no volia ser-ho», *Avui*, 27 de julio de 1976.
- Navarra, Andreu. *La escritura y el poder. Vida y ambiciones de Eugenio d'Ors*, Tusquets, Barcelona, 2018.





► Biblioteca Liyuan (Li Xiaodong), Huairou, China
Fotografia de Poet Architecture

Ignacio Peyró

Ya sentarás cabeza (Cuando fuimos periodistas, 2006-2011)

Libros del Asteroide, Madrid, 2020

562 páginas, 24.95 €



Libros del Asteroide
Ignacio Peyró
Ya sentarás cabeza
Cuando fuimos periodistas (2006-2011)



Escribir como modo de amar la vida

Por EDUARDO LAPORTE

Decía un personaje de aquella divertida novela de Jardiel Poncela, *La tournée de Dios*, que había que elegir: o escritor o periodista. Como si el tráfago vinculado al ejercicio periodístico impidiera alcanzar la paz, la perspectiva suficiente para encarar un proyecto de largo aliento como una novela. Del fecundo articulista, además de diarista, que fue César González-Ruano se dijo que podía haber sido un gran novelista de no dedicar tantas energías al periodismo (y a otras acciones poco loables, por cierto, de las que dio cuenta Marino Gómez-Santos en el último libro que publicó en Renacimiento antes de fallecer, *César González-Ruano en blanco y negro*).

Ejemplos de escritores que sí lograron cultivar la literatura en su formato más celebrado, la novela, hay muchos contradiciendo la máxima de Jardiel Poncela.

Hemingway. El mismo Delibes. O su discípulo Umbral. Claro que en la obra de Umbral hay no poco de miscelánea, de literatura del yo, que es aquella que brota cuando la urgencia del periodismo, con sus servidumbres y columnas diarias, no deja espacio para más. De ahí que muchos periodistas hayan cultivado su prosa literaria en géneros híbridos, fragmentarios, con unas exigencias de estructura y dedicación más laxas, como puede ser el diario literario.

Es el caso de Ignacio Peyró (Madrid, 1980), periodista que se dio a conocer con libros de temática gastronómica pero con una ambición puesta en un Josep Pla o un Néstor Luján, dos de sus referentes como gastrónomos y como escritores. De hecho, su *Comimos y bebimos* (Libros del Asteroide, 2018) remite inequívocamente al aroma

del *Lo que hemos comido*, ese tratado de la vieja cocina de un Pla que, dicen, jamás pisó una cocina ni cogió una sartén. Antes, Peyró había publicado *Pompa y circunstancia. Diccionario sentimental de la cultura inglesa* (Fórcola, 2014) y *La vista desde aquí. Una conversación con Valentí Puig* (Elba, 2017), donde charla con uno de los diaristas más sólidos de las letras nacionales de las últimas décadas, género que cultiva desde bien entrados los setenta y que aparece aludido en varias ocasiones a lo largo del diario del propio Peyró.

Esta apuesta literaria, pues, se enmarca en el género de la no ficción, se inserta en la crónica cultural de su tiempo, siempre con una agudeza en la mirada propia de quien se ha tomado en serio a sus maestros, y una notable capacidad para fijar una serie de costumbres y de particularidades de cada sociedad que requiere mención especial; no todos los juntaletras son capaces de escudriñar la realidad como merece. Se nace con ello y, si bien se puede cultivar y desarrollar, Peyró es consciente de su ojo privilegiado –lo mismo valdría para el oído, dos requisitos fundamentales del escritor de diarios–, razón que explica lo voluminoso de esta primera entrega de diarios, con casi seiscientas páginas. ¿Dónde cortar? ¿Qué mutilar? Los editores de Libros del Asteroide optaron por ofrecer las páginas sin gran cribado, cosa que los lectores amantes de los diarios agradecerán, así como aquellos neófitos que quieran adentrarse en esa literatura sin trama, la del diario literario, quizá el género autobiográfico más puro.

¿Periodismo y literatura? Es posible.

VIDA INTERIOR Y EXTERIOR

Si podemos llevar la contraria a los personajes de Jardiel Poncela ante la supuesta

imposibilidad de combinar periodismo y literatura con éxito, se diría que Ignacio Peyró quisiera contradecir al mismísimo Cesare Pavese cuando decía que un diario debe indicar «los filones de la vida interior». Porque *Ya sentarás cabeza* puede leerse como un relato de las andanzas «exteriores» del periodista Peyró, aunque también deje caer algunas rumias internas y, como dijimos, unas observaciones sobre su entorno de bien templado lirismo, así como unos aforismos que se pueden ver como las tentativas de un futuro poeta.

No obstante, si empleamos aquella distinción entre *diario* y *dietario*, el libro de Peyró se ajustaría más a la segunda etiqueta. A saber, el *diario* se entendería como la exposición de un universo privado, subjetivo, *hacia dentro*, realizado también como ejercicio de introspección, de confesión, casi de ascesis personal (al margen de que se escriba también con idea de publicar) y el *dietario* como una escritura personal con vocación más objetiva, *hacia afuera*. Josep Pla, de nuevo, se adscribiría en esta tradición. Libros como *El cuaderno gris*, *Viaje en autobús* o *Madrid, 1921. Un dietario*, del periodista y escritor catalán, son buenos representantes de esa literatura de la observación, del paisaje, de los lugares, no exenta, claro está, de la particular mirada de quien retrata lo que ve, y en eso Pla era un maestro.

En cualquier caso, tanto en Pla como en Peyró, como a su manera en Delibes, se da una escritura que es celebración de la vida, sin caer por ello en jacarandas gratuitas ni en optimismos vacuos, sino más bien en lo que el propio Peyró señala en una entrada corta, aforística, que dice: «Pero ¿y qué es escribir, sino un modo de amar la vida?».

Así, son frecuentes las situaciones, como ya indica el subtítulo, en las que se va

forjando el Peyró periodista en un ejercicio de diario a cara descubierta que en ocasiones recuerda a *El director* (Libros del K.O.), de David Jiménez, donde el exdirector de *El Mundo* relata su paso por ese periódico. Peyró funciona sin paños calientes, es decir, empleando nombres y apellidos reales donde Jiménez introducía unos motes despectivos, de dudosa elegancia ética, para referirse a sus excompañeros.

Ese cotilleo culto, esa maledicencia exquisita, activa nuestros radares morales pero también nos atrae –como bien sabe el veterano diarista José Luis García Martín–, aunque en ocasiones pueda resultar descarnado de más. Como las referencias, no especialmente dadivosas en cuanto a su físico, a la también periodista María Antonia Iglesias, ya fallada al publicarse este tomo.

Tampoco le tiembla el pulso a Peyró para meterse con los de su talla, como hace sin pestañear con sus superiores de entonces, Carlos Dávila o Julio Ariza, pesos pesados del periodismo de derechas. Porque Peyró se reconoce sin titubeos en ese lado de la balanza política, pero quizá por ello es el primero en sacar los colores a quienes se suponen sus pares. Habrá quien vea algunos gramos de traición donde otros encuentran insobornabilidad e independencia de criterio, así como una necesaria actitud crítica desde dentro, como la que mantiene ante «la fiebre *neocón*» que estaría colonizando el centro-derecha. Resulta refrescante, en cualquier caso, ese reparto de dardos en todas direcciones.

En su descargo, el propio Peyró practica eso que el no menos interesante diarista Iñaki Uriarte dijera, parafraseando a Emil Cioran, sobre cómo debía ser una semblanza, válido también para la escritura del yo: «Solo es interesante si se consignan en ella

ridiculeces, pues son las que humanizan al personaje». Y algo de esa *self-deprecation* británica se cuela entre las páginas de *Ya sentarás cabeza* con confesiones que aportan un voltaje humano y se agradecen, en cuanto muestran una vulnerabilidad a menudo tapada por los bríos del hombre hecho a sí mismo. Como cuando recuerda, a modo de aviso ante el porvenir, las clases de latín de su juventud, bien pronto por la mañana, presa de «un miedo abrumador, totalmente justificado, hacia el futuro».

También enriquecen la lectura ciertas epifanías surgidas de entre lo cotidiano, como ese atardecer, un día de Año Nuevo, de «oro, azul y miel», con el reflejo de las encinas sobre las charcas: una imagen tan bella que convirtió en tradición el regreso a aquel lugar, en los siguientes años, con objeto de «agradecer el amor escondido que vela por nosotros».

Si bien abundan los pasajes irónicos, a veces escritos desde el descreimiento o desde cierta sorna conscientemente esnob, estas píldoras de conversión equilibran la mezcla y Peyró sabe del arte de combinar los ingredientes.

CRONISTA DE LO MÍNIMO

Como aquel maestro Juan Martínez que estaba allí, atrapado en el estallido de la Revolución soviética, en el brillante libro de Chaves Nogales, Ignacio Peyró se mete en ambientes, como le cuadra al escritor de verdad: en el periodismo conservador y en las reboticas del grupo Intereconomía, pero también en la maquinaria política, en su papel de *speech writer* de Rajoy, aspirante entonces a presidente del Gobierno, trabajos anteriores a su designación como director del Instituto Cervantes de Londres, cargo que ostenta en la actualidad.

Qué duda cabe que esa posición privilegiada, como la del propio Andrés Trapiello en los cenáculos literarios madrileños, aporta al diario un peso específico. Pero lo más destacable del volumen no serían tanto los trapos sucios o limpios del periodismo conservador, ni ese quién es quién en el *establishment* –también en el flanco socialista de esa España aún bipartidista– o las numerosas digresiones en torno a cuestiones de gastronomía, rozando en algunos puntos cierta obscenidad de animal de Embassy, sino un tipo de descripción que el autor nos regala: una suerte de crónica inmaterial que recoge el espíritu de una época con particular delicadeza y agudeza. Son observaciones finas, poéticas sin pretenderlo, en las que Peyró brilla con particular luz. Como cuando se refiere a «la hora triste de las piscinas», con esos pocos bañistas de labios morados, el viento que levanta las toallas, los vasos sin recoger y las luces que no se han encendido aún. O esa evocación del final de la década de los ochenta, que Peyró vivió siendo aún niño, pero que quedó fijada en su memoria poética con toda su fuerza estética: años en que el «color amarillo natilla» sustituyó al papel pintado en los restaurantes, la Vespino reinaba por las calles,

con sus pegatinas de Snoopy o Hello Kitty, y marcas como Reebok, Camper o Barbour irrumpían con fuerza, con las fotografías de García-Alix y las canciones de Alaska de fondo. Una infancia de inventarse películas con los Playmobil y saberse el nombre de «absolutamente cada coche» y en la que el mayor escándalo erótico, antes de la llegada del porno de Canal + o los destapes de Telecinco, era que a Sabrina se le escapara una teta.

Peyró se crece en esas distancias cortas del retrato generacional, en la tarea de apresar el siempre escurridizo *Zeitgeist*, como bien sabía Josep Pla al titular *La huida del tiempo* una serie de artículos vinculados al calendario y sus costumbres. Como cuando se refiere a esos niños que, como él, estrenaban la Constitución como quien estrena unas botas de agua. Los primeros españoles de las autonomías, primogénitos de la democracia, cuya etiqueta no llegó a cuajar.

Entre la abundancia de un proyecto que no oculta su condición excesiva, como un banquete en el que nadie teme quedarse con hambre, Ignacio Peyró inaugura con altura un camino diarístico que, de prolongarse, logrará el favor de aquellos que también se acercan a la literatura como un modo de amar la vida.

Enrique Martínez Ruiz

Felipe II. Hombre, rey, mito

La Esfera de los Libros, Madrid, 2020

838 páginas, 34.90 €



Una figura abismal

Por ISABEL DE ARMAS

Hace ya años el autor de este libro se atrevió a referirse a Felipe II como a una figura «abismal», calificativo que utilizó al considerar hechos y acciones de su reinado tan dispares que entre ellos podía mediar un abismo, una enorme distancia. Tras finalizar el gran trabajo que comentamos afirma que se ratifica en ese calificativo. «Resulta muy difícil –escribe– congeniar el acendrado espíritu religioso que poseía con algunas de las decisiones que tomó, como la muerte de Montigny o el consentimiento en la desaparición de Escobedo». Tampoco resulta fácil comprender cómo un rey que con su hijo y heredero Carlos aplica decidido y con gran frialdad un aislamiento total, por «razón de Estado», a la vez es capaz de mostrar una gran ternura en el trato con sus hijas, Isabel Clara Eugenia y Catalina,

y sentir por ellas gran cariño y afecto. También Enrique Martínez Ruiz descubre abismos entre las dos leyendas de su reinado, que nos lo presentan «bajo una crítica mordaz y despiadada o bajo la luz de una apología admirativa rayana en la veneración». Finalmente, si tenemos en cuenta el desarrollo de su política, «la gestión gubernamental que lleva a cabo –afirma–, supeditada a la defensa de unos principios, a la que sacrifica, incluso, el bienestar de sus súbditos y agota ingentes recursos, ¿qué conclusión podemos sacar de la validez de esos principios a los que subordina todo?». Estas serias reflexiones le llevan a considerar a su biografiado como un personaje abismal, calificativo que me parece muy acertado, hasta el punto de que decido utilizarlo como título de mi trabajo.

Cuando le comenté a un amigo, buen conocedor de la historia de España del siglo xvi, que estaba leyendo con gran interés esta reciente biografía de Felipe II, respondió de inmediato: «Me parece admirable que después de los tochos de Parker sobre Felipe II se puedan decir más cosas, pero sin duda el número de documentos es enorme y el periodo tan complejo, que seguro que en este libro habrá cosas de interés nuevo». El profesor Martínez Ruiz, catedrático de Historia Moderna de la Universidad Complutense de Madrid, no solo ha leído y releído a fondo las miles de páginas escritas por Geoffrey Parker, sino también las de otros famosos historiadores extranjeros como John H. Elliott, Joseph Pérez, Stanley G. Payne, Henry Kamen o John Lynch. Además, a lo largo de su trabajo, pone de manifiesto un conocimiento profundo de los más reconocidos historiadores españoles: Manuel Fernández Álvarez, Luis Miguel Enciso, Ricardo García Cárcel, Xavier Gil Pujol, Carlos Gómez Centurión, José Antonio Maravall, Antonio Rumeu de Armas y un larguísimo etcétera que no vamos a citar aquí con nombre y apellido, pero a todos los cuales el profesor Martínez Ruiz tiene en cuenta y cita oportunamente en su concienzudo trabajo. Eso sí, seguidamente, él manifiesta su personal y sabio punto de vista; sus pareceres, sus opiniones y sus bien fundamentadas conclusiones.

El autor divide la biografía en tres partes fundamentales que denomina como sigue: la primera, «El hombre»; la segunda, «El rey» y la tercera, «El mito». La primera parte, «El hombre», comienza relatando la difícil y compleja herencia que Felipe II tendrá que afrontar, pese a los problemas específicos que se plantearán en su reinado. Los años que van de 1521 a 1530 constituyen

una de las décadas clave del reinado de su padre Carlos V, pues se abren los tres frentes de la política imperial, que trascienden la misma vida del emperador: contra Francia, contra los protestantes alemanes y contra los turcos. Otro de los temas clave que se trata en este apartado son sus cuatro matrimonios y las consecuencias de cada uno de ellos. Aquí también se abordan los nefastos efectos de la consanguinidad. Queda claro que, aunque esas uniones produjeron un vasto imperio, como se pretendía, también generaron una descendencia con defectos notables: mala salud, deformaciones físicas, debilidad general, relativa esterilidad, etcétera. Tampoco olvida el autor traer a colación las aventuras amorosas extramatrimoniales de Felipe II. Se sabe con certeza que tuvo amores con otras mujeres que no fueron sus esposas. Se le imputan amantes e hijos ilegítimos; «si los tuvo –puntualiza el autor–, el rey no reconoció nunca a ninguno». De todas las aventuras, reales o atribuidas, hay que deducir que Felipe II fue, evidentemente, un mujeriego. Aquí se especifica que la etapa más «intensa» sería la de los nueve años de su primera viudedad (1545-1554) y el matrimonio con María Tudor, así como los primeros años de su matrimonio con Isabel de Valois. En cuanto a la forma de gobernar, Felipe II utiliza los instrumentos recibidos de su padre pero introduce novedades. El autor apunta como muy significativa la de establecer una sede fija para la capitalidad de la monarquía, lo que supuso gobernar todo el mosaico territorial desde Castilla; en concreto, desde Madrid. De esta manera, ofrece como monarca una imagen completamente diferente a la de su padre: Felipe II proyecta la imagen de un rey sedentario, burócrata minucioso, muy responsable, que toma to-

das las decisiones sin apenas moverse de la capital donde se establece. En cuanto a la niñez y adolescencia del rey, el profesor Martínez Ruiz nos recuerda que a los siete años ya tenía organizada casa propia y que, como alumno, pronto presentó facilidad y gusto por las matemáticas y la arquitectura y sensibilidad y talento artístico, condiciones y aptitudes que más tarde manifestaría a lo largo de su existencia. En 1539 sufrió uno de los acontecimientos más tristes de su vida: la muerte de su madre. En 1543, cuando tenía dieciséis años, al ausentarse su padre de la península, ya quedó por primera vez como regente. A finales de ese mismo año se celebró su boda con la infanta portuguesa María Manuela, quien en 1545 dio a luz un varón en un laborioso parto y, cuatro días después, murió. A los dieciocho años, el príncipe Felipe ya era regente, casado, padre y viudo. Desde 1548 hasta enero de 1556, el heredero de Carlos V es presentado y actúa en Europa. En este tiempo se concluye el conocido como «felicísimo viaje», Felipe vuelve a España y asume nuevamente la regencia, se inician las gestiones para su segundo matrimonio y, reclamado por su padre, vuelve a Flandes y a Alemania, contrae matrimonio con la reina de Inglaterra y se plantea la negociación –que no prosperó– para convertirlo en heredero imperial.

En este primer capítulo, el autor también nos habla ampliamente de la faceta de coleccionista de arte de Felipe II y de su importante aportación a la Real Armería. Nos cuenta de su amor a los libros y a las ciencias. Finalmente destaca su gran apoyo a las obras públicas: caminos, puentes, canalizaciones de ríos y saneamientos. Fue consciente de la necesidad del agua para las ciudades y los campos, para la industria

y también para las carnicerías y los mataderos. Este primer apartado acaba con varias decenas de páginas dedicadas a Felipe II como hombre profundamente religioso, algo que se evidenció reiteradamente a lo largo de su vida a través del claro rechazo a la herejía y el apego a la Iglesia de Roma, de la que se convirtió en principal valedor, a pesar de que hubo momentos de fricción.

La segunda parte, «El rey», comienza en octubre de 1555 cuando, cansado, enfermo y envejecido, Carlos V abdica en su hijo Felipe y en su hermano Fernando. Las abdicaciones supusieron la ruptura de un legado colosal recibido por el emperador, fracasados los deseos de que Felipe fuera heredero no solo de los territorios vinculados a Castilla y a Aragón, sino también del Sacro Romano Imperio Germánico. El inicio del reinado de Felipe II tiene lugar bajo signos muy claros, ambos componentes del inconcluso legado paterno: la bancarrota y la guerra, por un lado, y la herejía, por otro. En cuanto a los objetivos fundamentales de su gobierno, el autor de este libro destaca la defensa de la fe católica, la recta administración de la justicia y la defensa y seguridad de sus súbditos y Estados. «Objetivos que –escribe–, en algunos casos, se pueden considerar inalcanzables o no alcanzados y que, en unas ocasiones, el rey olvida movido por otros intereses más relacionados con la dinámica política o los intereses del Estado». Aquí se apunta como dato especialmente importante que, desde 1560, el rey ya no se moverá de la península ibérica, desde donde dirigirá la política en los siguientes treinta y cinco años con el centro neurálgico en Madrid. Es el periodo de la política personal del rey, que se articula en dos ejes que empiezan a desarrollarse a partir de 1565. Por un lado, tenemos el eje Madrid-Roma-Constantinopla

o eje mediterráneo y, por otro, el eje Madrid-Bruselas-Lisboa-Londres o eje atlántico. La intervención en Francia convierte a este país en un escenario intermedio entre ambos ejes. En lo referente a sus guerras, el autor destaca que la política filipina es eminentemente defensiva: no hay guerras de conquista, las que se plantean son para combatir la herejía de súbditos rebeldes (Flandes), en defensa de derechos legítimos (Portugal, Francia) o para combatir amenazas agresivas (Turquía, Inglaterra). Podemos ver que en la década 1560-1570 se gestan los grandes problemas con los que Felipe II habrá de enfrentarse a lo largo de su reinado. 1568 se presenta como un año de los más dramáticos de su vida tanto en el plano familiar –pierde al primogénito heredero y a su esposa Isabel de Valois, con la que hasta entonces había pasado su etapa más feliz– como en el plano internacional, ya que se inicia abiertamente la guerra en Flandes y la sublevación de los moriscos granadinos. No obstante, los acontecimientos importantes y trascendentes acompañan al conocido como «rey prudente» hasta el duro final de sus días en el Escorial.

En la tercera parte del libro, «El mito», el autor nos muestra un cambio en la manera de concebir y proyectar la majestad real. Si en las dos primeras décadas del reinado de Felipe II domina una imagen impresionante y guerrera a la antigua, a partir de la década de 1570 el rey nos ofrece una majestad

grave, serena, pero no menos extraordinaria, en la línea cortesana y a lo renacentista. Las glorias política y militar, con frecuencia mezcladas con un mensaje religioso de defensa del catolicismo, son constantes en los programas artísticos del monarca. Pero también se pueden hacer más lecturas de las imágenes del arte, como la derrota del islam, la exaltación de las primeras victorias filipinas y la culminación del Imperio con la conquista de Portugal. Medallas, monedas, estampas, retratos y profusión de escudos reales tratan de conseguir una visión unitaria de su gran majestad. El rey es esculpido y pintado de mil formas para dar a conocer su poder divino y humano. Asimismo, este capítulo trata la ofensiva crítica y profundiza en las dos caras del mito: la leyenda áurea y la larga y tremenda leyenda negra.

Felipe II, como hombre que se forma para ser cabeza de un gran imperio, como rey que ha de ejercer un gobierno permanente sobre todos sus territorios y como mito que eleva su figura hasta lo más alto de las nubes y hasta lo más bajo del infierno, es uno de los personajes más importantes de nuestra historia. Esta extraordinaria biografía, que abarca no solo la vida y obra del monarca, sino también su entorno, su corte, las artes y las letras de su tiempo y la vida toda del Siglo de Oro español, apunta a convertirse en una consistente referencia historiográfica.

Mario Montalbetti

Notas para un seminario sobre Foucault
FCE y Sur Librería Anticuaria, Lima, 2018
132 páginas, 13.00 €



Poesía sin red de seguridad

Por JUAN CARLOS ABRIL

Las labores de poeta y ensayista de Mario Montalbetti (Callao, Perú, 1953), profesor principal de Lingüística de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), se mezclan y confunden en *Notas para un seminario sobre Foucault*, si bien esta tendencia del autor se repite en otros volúmenes en la última década, intersectándose de manera que no se pueden disociar. *Cajas* (2012), *Cualquier hombre es una isla* (2014), *El más crudo invierno* (2016), *El sentido del poema* (2017) o *La ceguera del poema* (2018), entre otros títulos (entre los últimos), pertenecen a esta particular manera de obrar, reflexionar, crear, escribir. Su poesía completa hasta la fecha, *Lejos de mí decirles. Poesía reunida*, ha visto la luz en dos ediciones: una en México en la editorial Aldus en 2013 y otra en Espa-

ña en Ediciones Liliputienses en 2014, que se reeditó ampliada (1978-2016) en 2017. Esta escritura poética y ensayística (un grupo escritural, en suma) distingue al peruano dentro del magmático panorama en español –no castellano, esa entelequia premoderna– por su extraordinaria profundidad y, al mismo tiempo, por los riesgos que ello implica. Se trata de una exploración de lo desconocido, de un texto o «salto sin red de seguridad. // Un salto, / a las cosas, a la amada, a palabras, al silencio..., / a lo que quieran, // pero un salto, / solo que es imposible darlo con red de seguridad / y casi siempre termina, el lenguaje, / hecho trizas contra las cosas...».

Presentado así, en *Notas para un seminario sobre Foucault* asistimos a múltiples y transversales hipótesis y teorías –que no

son lo mismo, aunque en la cotidianidad tienden a solaparse por error— sobre lo que se considera lenguaje y, por tanto, lo que se considera poesía, donde se cuestiona el origen de todo, esto es, la creación de un espacio etéreo, un lugar de lo sublime, esa gran estética del pensamiento liberal (y posteriormente neoliberal)burgués que nos gobierna, porque «cuando hablamos seguimos reglas coactivas; / se trata del gobierno de los otros», siguiendo a Foucault.

Nos referimos a una estética aislada de la realidad, impermeabilizada de las adhérencias o impurezas, una concepción inmanente del arte muy propia del pensamiento finisecular del siglo XIX, y al que las vanguardias históricas —y en Perú hay una tradición fecunda— intentaron por todos los medios sustraer la pátina trascendente, *id est*, la marca fenomenológica y, al fin y al cabo, fantasmagórica. El artista, tras el hastío de una sociedad tremendamente injusta que se ha cansado de denunciar, se refugia en su zona sagrada, en soledad y en una torre de marfil, pero sigue siendo ese espacio de lo trascendente, que pretende retrotraerse a Longino y quién sabe, hacia atrás, hacia adónde, a las más delicadas sublimidades, si bien se halla más cerca de la realidad material que de otra cosa. Pongamos, por caso, Lautréamont, encerrado en su domicilio, consumido por la droga y muerto con 24 años. O Rimbaud, que con menos de 20 años ya lo había escrito todo y renunció a la poesía —esto es, al lenguaje— para dedicarse a vivir. Dejar el lenguaje para actuar. Como ha declarado el propio Montalbetti en una entrevista, «el sistema no quiere saber nada con la poesía, no la entiende y no le interesa». El poeta, visto lo visto, ¿puede salir de ese bucle? ¿Dice lo mismo un poema en la antigua ciudad de Ugarit, actual Siria,

en el sexto milenio antes de Cristo que en Lima, capital de la República del Perú, en 2021, *anno Domini*? ¿Se trata de salvar la total inmanencia del lenguaje de las estructuras cognitivas que en teoría —y recordemos que el término viene del griego *θεωρία*, lo que se residen ahí, en el mundo, independientemente de que pensemos el mundo? ¿Existe una gramática universal, tal y como quería Chomsky? Obviamente no. ¿Se emocionará, por ejemplo, un nómada tuareg observando un cuadro de Picasso como el *Guernica*? ¿O leyendo un poema de Blanca Varela? La inflexión ideológica —la condición no humana sino cultural— toma cuerpo especialmente para entender que, si bien todos los seres humanos son personas, la concepción que del sujeto poseen (es decir, la que los individuos se dan a sí mismos en su evolución) a lo largo de la historia varía, y de igual modo varía la concepción del lenguaje. Y, por tanto, la concepción de la poesía, de lo que es o no poesía. Y llegamos así a una de las afirmaciones fundamentales de *Notas para un seminario sobre Foucault*, repetida en muchos momentos: que «lenguaje lenguaje, no hay». Montalbetti, que a la sazón fue alumno de Noam Chomsky en la prestigiosa universidad privada Massachusetts Institute of Technology, y con quien realizó su tesis doctoral en 1984, corrige a su maestro, acercándose a la teoría greimasiana del lenguaje como un hacer hacer, en el sentido constructivo, sin desdeñar el aspecto especulativo —cognitivo, gestáltico, en su relación de lo que se piensa y lo que se hace, que dirían Lakoff, Johnson y otros— en sus distintas dimensiones. Y sigue el poeta: «Conclusión temporal: // Todas nuestras elaboraciones / (literarias, filosóficas, religiosas, políticas) // son *construibles*. / Pero algunas de nuestras interpretaciones / no

lo son. // *Construible* quiere decir que puede ser pensado / a partir de todo lo que se ha pensado anteriormente». No puede ser más contundente nuestro autor cuando, en los últimos versos del libro que nos ocupa, expresa lo siguiente: «Un lenguaje que no se somete a la ciudad, / que no se somete a las leyes de la ciudad, / que no se somete a las personas / que deciden las leyes de la ciudad, // que no se somete al mejor pastor», con lo que se enfrenta al conocido axioma heideggeriano de *Carta sobre el humanismo* por el que el poeta es el pastor del ser, el lenguaje la esencia del ser y, por consiguiente, el poeta el pastor del lenguaje. El poeta debe rebelarse frente a la visión idealizada que lo recubre, como un aura, para ceñirse a su espacio como cosa, o sea, como materialidad. El poema es espacio, es materia, las palabras no se las lleva el viento. La crítica al arte industrial que escribiría Flaubert en *La educación sentimental*, al arte aliado con el capitalismo, al arte que solo quiere agrandar, a las artes decorativas que categorizaría Kojève, aquí está servida. El arte debe *épater le bourgeois*, romper los cánones establecidos, crear conciencia...

Tras esta suerte de resumen, podría argumentarse que hemos simplificado, y no se faltaría a la verdad. En una reseña no se puede argüir demasiado, teniendo en cuenta la extensión que se concede. Pero no es ninguna excusa, puesto que conviene señalar la problemática que se plantea en el volumen, y todo lo que ello conlleva, en una especie de espiral casi infinita. Esto deriva en consecuencias graves y crea, a la postre, un texto híbrido que nos cuestiona en primera instancia con la consabida pregunta: ¿Qué es poesía? Si entendemos por lenguaje poético todo lenguaje polisémico, entonces *Notas para un seminario sobre Foucault*

responde a una estructura poética, pero, si nos atenemos a parámetros tradicionales y convencionales, este libro no se atiene a lo que podríamos calificar como *poemario* o *libro de poemas*, ya que no se presenta como tal, sino que más bien –tanto en su forma como en su fondo– se configura como una reflexión ensayística a modo de «seminario» (8 en total), tal y como dictara en su día el filósofo francés Michel Foucault, de quien no en vano se menciona el nombre en el título, o Jacques Lacan, el también francés que de igual modo aparece citado en diversas ocasiones. Las referencias explícitas son numerosísimas, tanto poéticas –Zurita, Varela, Vallejo, Cisneros, Gamoneda o Brodsky, entre otros– como filosóficas –Aristóteles, Platón, Hume, Lévinas, Lenin, Agamben, Blanchot, Diógenes Laercio, entre otros, y los más arriba mencionados, más Deleuze–. Dejamos, por otro lado, que el lector descubra por sí solo las referencias implícitas, a modo de intertextos, tan numerosas igualmente... La hibridación, por tanto, atraviesa de parte a parte este volumen, y podríamos recordar que la *hbris* (ὑβρις) era la arrogancia o el orgullo de compararse con los dioses, transgrediendo los límites impuestos. Sin duda Montalbetti pone al lenguaje contra las cuerdas y, por ende, a la poesía, en un asedio aporístico. Con esto quiero decir que la anfibia que desde el inicio se indica, fundiendo poema y ensayo, nos sitúa ante un verdadero artefacto lingüístico que, en este caso, también podría encuadrarse en la categoría de poesía. Pero qué más da lo que nos arrojen las categorías, aunque...

Poesía para iniciados, poesía para degustadores del género que se encuentran más allá del bien y del mal, que vienen de vuelta, lectores avisados que conocen la tradición –la

«tradición de la ruptura» especialmente, la del siglo xx– y que han pasado por todas las vanguardias y experimentaciones habidas y por haber, que han confiado y ahora desconfían del lenguaje, que han pululado desde el estructuralismo al posestructuralismo, desde la modernidad a la posmodernidad, partiendo de la semiótica discursiva y bebendo de la lingüística cognitiva o cualquier rama de la filosofía del lenguaje, trufándose de antropología y psicología –Freud, Jung, Lacan...– para, finalmente, recoger de regreso el legado de los estudios culturales, porque estos no olvidan la importancia de la base marxiana como análisis y método de conocimiento fehaciente, incluyéndolo en sus presupuestos (e invirtiendo los términos del razonamiento, poniéndolo «bocabajo»).

Concretando aún más, desde las primeras líneas de estas *Notas para un seminario sobre Foucault* se alude a la relación de poesía y dinero, instando al lector a recordar las célebres diferencias entre valor de uso y valor de cambio, y haciéndose eco de algún modo de la noción de *capital simbólico* que acuñó Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Sin la sociología no iríamos a ningún lado, y el desprestigio de los estudios de corte marxista, desde que cayó el Muro de Berlín, tiene sus contras vehementes, ya que se olvida la instancia económica, que es lo que mueve –y remueve– al mundo. Por eso, a partir de la página 99, aparecerá «un tal V. I. Lenin» para aclarar dudas, recordando el tratado *¿Qué hacer?* (que a su vez toma de la novela de Nikolái Chernyshevski), tras la desmantelación de la utopía de una sociedad mejor en el mundo contemporáneo: «Cien años después / lo que queda, lo que resiste, es la pregunta: // *¿qué hacemos ahora?* // Pero la diferen-

cia, cien años después, es / que ahora nadie sabe responder».

Dicho todo lo anterior, y ya para ir concluyendo, el asunto del que fundamentalmente trata este libro –porque de lo que no hay duda es de que es un libro– híbrido podría tener mucho que ver con el ensayo *El pensamiento del afuera*, de Foucault, si bien esto nos colocaría solo en un punto de partida, ya que el filósofo francés posee obras muy interesantes que abordan la problemática del lenguaje, como su seminal *Las palabras y las cosas*, de la que también se hace cargo Montalbetti desde el inicio, tras plantear la imposibilidad del lenguaje lenguaje, es decir, el lenguaje que dice: «He dicho que / lenguaje lenguaje, no hay. // ¿Qué hay entonces? / Lo que hay son lecciones, / lecciones de cosas, / lecciones de palabras». Partiendo de ahí, como decimos, se critica la relación de las artes amables del capitalismo tardío con el ocularcentrismo, abogando por una poesía hecha de lengua y criticando de paso la secular relación del arte poética con la metáfora, es decir, con el ver. Aceptamos que el lenguaje se constituye con tropos, o sea, movimientos, denunciando con encono la metáfora, causante de muchas desgracias, pues indaga en la relación de una cosa con una imagen, o traslación. No obstante, se aboga por entender el todo del lenguaje con un tropo poco reconocido, la catacrexis, que es de lengua y no de visión, en el momento en que se lexicalizan las palabras (la pata de la mesa): «Decimos / el perro corre, / el niño corre, / el caballo corre, / ... // Y entonces cuando todos pensábamos / que era indispensable tener piernas o patas / para correr, alguien dice / el agua corre», con lo que Montalbetti confrontaría todos estos conflictos que venimos tratando de explicar (posiblemente sin resultado por

nuestra parte). En cualquier caso, ya casi al final del volumen una cita del cortometraje *Les mains négatives* (1979) de Marguerite Duras nos interroga sobre la primitiva relación del lenguaje visual con el arte, y nos

abre más puertas, y otorga más capacidad para interpretar, que es lo verdaderamente importante, dotándonos de competencia a nosotros, los lectores, para adaptarnos: «Complete el dibujo».

Luis Landero

El huerto de Emerson

Tusquets, Barcelona, 2021

234 páginas, 19.00 €



El mejillón pequeño

Por LUIS BELTRÁN ALMERÍA

La nueva entrega de Luis Landero no defrauda al lector. Como es habitual en este autor, sus libros resultan inconfundibles por la fuerte impronta de su personalidad literaria y, al mismo tiempo, sorprendentes, nuevos. De *El huerto de Emerson* se dice que sigue la estela de *El balcón en invierno*, quizás porque fue un éxito de público y crítica todavía reciente. Y algo de verdad hay en eso, pero tal vez no sea la mejor referencia a la hora de situar este libro en el marco del conjunto de su obra, ya muy amplio. Luis Landero es, ante todo, el hombre entre dos mundos, entre dos épocas: el mundo rural, ya casi extinguido, y el mundo urbano actual. Entre esos dos mundos median en apariencia solo unas décadas, pero la distancia es abismal. Es la distancia entre la cultura oral popular y la cultura escrita sabia.

Landero la traduce en símbolos poderosos: el niño y el sabio es quizá el primero y más transparente. Y también en otros símbolos más personales y, tal vez por ello, herméticos. El evónimo y el mejillón pequeño pertenecen a esta serie casi íntima. El evónimo, el árbol que crece en el centro del patio de la casa familiar, aparece en varias obras de Landero, siempre con esa denominación que parece proceder más de la curiosidad botánica del autor que del lenguaje popular. Términos como *boj*, *agracejo* o *arraclán* parecen más propios del léxico común. Dicho aspecto revela esa dualidad entre lo sabio y lo popular y la funde en este símbolo de la vida familiar, que es también la imagen del destino del autor. Pese a ser un árbol pequeño, «el evónimo se llenaba de pájaros al atardecer. Armaban un gran escándalo

hasta que logran ponerse de acuerdo y acomodarse cada cual en su sitio». Así son las peripecias de la vida que Landero nos viene contando desde su primera novela: un gran revuelo de iniciativas, curiosas y alocadas, que van ubicándose en su sitio y componen un inmenso autorretrato o, mejor, la imagen de una transición del domingo festivo –la juventud en el tiempo histórico de la Transición– al lunes gris de nuestros días.

Los momentos de transición entre épocas convocan esfuerzos de recopilación del saber. En la transición del mundo tradicional al mundo histórico se recopilaron colecciones de apotegmas y sentencias. En la Biblia hebrea esas recopilaciones dan lugar a libros como Proverbios y Eclesiastés. La Biblia cristiana incorporó Sabiduría y Eclesiástico. Otras colecciones adoptan formas ligeramente fabuladas, como las de Esopo. Incluso aparecen fórmulas dobles, como la historia de Ahikar y la Sabiduría de Ahikar. Esta tarea admite variaciones, ya sea para recopilar saberes tradicionales o para reunir nuevos saberes. Los fragmentos recopilados por el Círculo de Jena –los románticos Friedrich Schlegel y Novalis– en sus revistas *Lyceum* y *Athenäum* son también colecciones sapienciales y se corresponden al tránsito del Antiguo Régimen a la Modernidad. Landero es, sobre todo, el hombre entre dos mundos. Y, por esa razón, ha sido y es un coleccionista de saberes, tradicionales y modernos. No era raro verlo apuntar frases en sus libretas. En este libro adquiere relevancia una de esas frases: «Aquí no trabajamos el mejillón pequeño». Al reconsiderar su poética, Landero la convierte en la siguiente pregunta retórica: «¿Por qué no te dedicas a trabajar el mejillón pequeño?». Es una frase que ha recogido un día en un mercado, y a la que él otorga una significación

personal y especial. El mejillón pequeño es la sabiduría de la transición, la sabiduría que mira el presente y aun el futuro desde las mejores lecciones del pasado que está a punto de perderse. Es el punto de encuentro entre el saber del niño y el del sabio. Si el evónimo simboliza el mundo rural familiar –y, por tanto, oral–, el mejillón pequeño se orienta a la cultura urbana. Sirve de punto de entrada a la cultura letrada.

La estética de Landero reúne una concepción de la novela que combina las tensiones de la biografía familiar con las lecciones del tránsito histórico entre dos mundos y una recolección de saberes que ha conformado lo que algún día se verá como una trilogía, la de los saberes del niño sabio, compuesta por *Entre líneas: el cuento o la vida, ¿Cómo quiere que le corte el pelo, caballero?* y *El huerto de Emerson*. Los dos primeros libros no tuvieron la acogida que merecen. A ello contribuyeron decisiones editoriales y que nuestro tiempo prefiera la novela a las didascalías. Aun así, *Entre líneas* debe considerarse una novela. No solo porque el autor se arroje en un personaje con nombre propio –Manuel Pérez Aguado–, sino porque presenta las tribulaciones –o, mejor, la formación– de un aprendiz de escritor. *¿Cómo quiere que le corte el pelo, caballero?* tiene un carácter didáctico más marcado, pero también está muy próximo al dominio novelístico. Su primera sección lleva el título de «Tipos y paisajes» y la quinta y última «Pedagógicas». Son los materiales que terminan fraguando en los capítulos novelizados de *El huerto de Emerson*. Las simientes que veíamos crecer en los dos primeros libros son ahora hermosas lechugas, en todo su esplendor. La poética de nuestro autor, de la que habíamos recibido anticipos en esos li-

bros anteriores y en novelas como *Caballeros de fortuna* o *El guitarrista*, es ahora la fábula que lleva por título «Plegaria», quizá la más clarividente poética escrita por un autor hispano. Artículos de prensa como «Actualidad de Kafka», en *¿Cómo quiere le corte el pelo, caballero?*, es ahora «Iluminaciones», con ese eco benjaminiano. Ya era una pieza magistral como artículo. Ahora es una reflexión extraordinaria. En resumen, la excelencia de *El huerto de Emerson* con-

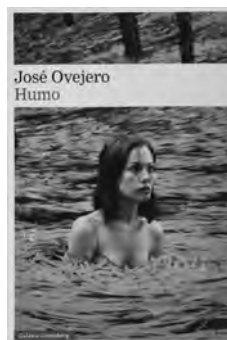
siste en que consigue reunir la curiosidad y el asombro del niño y el tesoro de conocimientos del sabio. Y, a resultas de esa fusión, aparece un magnífico autorretrato, el autorretrato de un clásico actual, porque, además de un retrato personal, es un retrato generacional. Aquí convive el lenguaje oral del niño con las más selectas lecciones de Schopenhauer y Faulkner. Es la historia de un tránsito hecha imaginación. Y, por si fuera poco, divierte.

José Ovejero

Humo

Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2021

144 páginas, 15.90 €



José Ovejero hace señales de *Humo*

Por MICHELLE RODRÍGUEZ

El desamparo de la frágil condición humana contenido en la imagen de una mujer y un niño que conviven en una cabaña aislada en el bosque después de una catástrofe es el punto de partida de *Humo*, la novela más reciente de José Ovejero (Madrid, 1958). Personajes y situaciones encarnan en esta obra la deshumanización producto de la soledad en un ambiente fuera del tiempo histórico, lo cual crea la sensación de estar ante una antigua leyenda clásica. La intención mítica de la obra se manifiesta en personajes unidos por las circunstancias y no por un vínculo consanguíneo, de quienes no se sabe nada, ni siquiera cómo han llegado hasta allí, y también en la narración sin ambages, en donde el autor se limita a contar cómo se mantienen con vida. Llamo «intención mítica» a la necesidad de encar-

nar un aspecto universal que tiene la mejor literatura, aquella sustentada en un proyecto autoral sólido, que busca representar algo crucial del presente.

Por un tiempo, una gata llamada Miss Daisy acompaña a la mujer y al niño y, a veces, un hombre aparece con provisiones, pero ninguno de ellos se queda lo suficiente para establecer vínculos duraderos. «Cada vez me refiero al niño y a mí como un nosotros y supongo en él sensaciones parecidas a las mías. Con el hombre nunca llegó a haber un nosotros. Éramos dos cuerpos que se juntaban y se separaban», dice Ovejero en la voz de la narradora-protagonista: «Yo siempre dejé claras las fronteras. He aprendido que cuando abres tus límites se te instalan dentro y se adueñan del territorio. Nadie se resigna a estar de visita. Al menos

ningún hombre lo hace». Las palabras de la mujer –que dice llamarse Andrea, aunque ese no sea su nombre de verdad– ejemplifican cómo el daño desconocido sobre el cual se sustenta el argumento de *Humo* llega a la intimidad desde lo exterior. Parte de la sensación de absoluta destrucción en esta *nouvelle* –tiene 144 páginas– es que nada parece rescatable del mundo más allá de la pareja que forman la narradora y el niño, como prueba la creciente imposibilidad de cosechar o cazar algo para paliar el hambre.

PERSONAJES QUE SE FERMENTAN

El origen de la catástrofe en *Humo* puede estar relacionado con ataques de enjambres de abejas capaces de rodear casas enteras o de clavar sus aguijones en humanos y animales ante la menor provocación. «Nos decían que las abejas estaban desapareciendo, pero algunas mañanas hay tantas que si salimos de la cabaña tenemos que caminar con la boca y los ojos cerrados para que no se nos metan en ellos», dice la protagonista, en la primera oración de la novela. Es difícil no asociar esa imagen de personas encerradas en casa para guarecerse de una amenaza enigmática con los confinamientos decretados en los años 2020 y 2021 en casi todos los países, consecuencia de la pandemia del coronavirus. Esto invita a leer *Humo* como una metáfora trágica del presente.

El ambiente hosco de la novela traspasa el cuerpo de sus personajes, los cuales parecen estar fermentándose mientras intentan mantenerse a salvo de las abejas y de otros depredadores –la mayoría, «humanos»– y conseguir cobijo en ruinas de casas rurales o a la intemperie. Fuera de la mujer, el chico y el hombre que a veces los acompañan, el resto de los personajes puede tomarse

por antagonista, en especial el *otro* hombre y la *otra* mujer: contrarios en todo a la narradora y su visitante casual. Las interacciones breves y demoledoras que tiene con ellos demuestran cómo la soledad es una fuerza mucho más depredadora que el hambre o las abejas. Por eso, los demás le inspiran recelo y los describe como personajes en estado de constante menoscabo, empequeñeciéndose hasta casi convertirse en humo. Esto podría explicar el título, pues, si bien la combustión y el fuego aparecen con frecuencia, no resultan tan inquietantes como las imágenes de los cuerpos disminuidos, alegorías de sus hogares hechos cenizas.

Lo anterior suscita comparaciones con espectros, zombis o autómatas. Aunque el género de *Humo* es el realismo, su protagonista se describe a sí misma y al chico como fantasmas: «Erramos por los caminos arrasando dos cuerpos desvencijados y ajenos. No sentimos dolor ni hambre. Solo frío». Las personas entre las que aparece la otra mujer tienen rasgos de zombis: «Tienen la espalda apoyada contra un trozo de pared y son casi de su mismo color: pardos, terrosos. [...] Parecen tener los ojos más grandes de lo normal, pero eso se debe a sus cabezas peladas y a lo delgado de sus rostros». Del hombre convertido en máquina con quien ya no puede juntarse ni separarse dice: «Cada vez que abro los ojos está esa figura sentada. Esa presencia que es ausencia, ese cuerpo como un fuerte saqueado y arrasado del que huyeron los pocos sobrevivientes que quedaban». Ningún personaje en la literatura universal tiene una relación tan fuerte con el abandono como el espíritu que vaga por la eternidad sin poder acercarse a los humanos, a riesgo de causarles un susto *mortal*. *Humo* es una novela realista cuyo mundo orgánico está habitado por hu-

manos tan disminuidos que tocan el filo de lo fantasmagórico.

LA ÉTICA DE LA SOLEDAD

Ovejero es uno de los autores españoles contemporáneos más laboriosos: cultiva todos los géneros literarios, incluido el teatro y la poesía, y cada año saca un nuevo libro, casi siempre una novela. Su obra ganó notoriedad en América Latina cuando en 2012 obtuvo el Premio Anagrama de Ensayo con *La ética de la crueldad*, en 2013, el Alfaguara de Novela, con *La invención del amor*. Me refiero a esto, pues creo imposible hacer una lectura crítica de las obras de Ovejero sin apelar al argumento expuesto en el ensayo, como si se tratara de su *ars poetica*. Allí están las claves para comprender *Humo* y el resto de su narrativa, incluido su libro de relatos en donde se combinan lo real y lo absurdo, *Mundo extraño* (Páginas de Espuma, 2017), con el cual se adjudicó el Premio Setenil.

La tesis de *La ética de la crueldad* es que, al ser meros constructos sociales, las certidumbres no existen y por eso los lectores deben prescindir de ellas. El autor desconfía de todo –la cultura, las instituciones y de cualquier forma de poder–, en un ejercicio retórico en donde recuerda al lector la imposibilidad de existir fuera de las estructuras sociales que lo anteceden. «Una de las funciones fundamentales de la educación es volvernos capaces de soportar que nuestras explicaciones nunca sean concluyentes; ver la realidad desde distintos ángulos significa aceptar que ninguno de ellos es cierto por sí mismo», escribe Ovejero en *La ética de la crueldad*: «No es que la verdad no exista. Es que nada, por sí solo, es verdad». Tal desconfianza de los absolutos es la materia prima del resto de su literatura y

ha contribuido a dotarlo de una narrativa reconocible, incluso por encima de sus argumentos narrativos llenos de imaginación y muy distintos entre una obra y otra.

Siguiendo los lineamientos del ensayo, las novelas de Ovejero, al menos a partir la década pasada, se articulan desde un tono moral donde prima la descarnada crítica de esta época. Y *Humo* no es la excepción, a pesar de su brevedad y de estar ambientada fuera del tiempo. Su mirada pesimista se parece a la de otra obra de Ovejero: *Los ángeles feroces* (Galaxia Gutenberg, 2015), en donde a una joven llamada Alegría la persiguen un político y un devoto de la Santa Muerte que quieren hacerse con su sangre –valiosa, pues evita la enfermedad y el envejecimiento–. El tono de estos libros se encuentra también en *Insurrección* (2019); aquí la adolescente Ana busca su lugar en una sociedad española que le ofrece un futuro precario. Incluso los protagonistas de *La seducción* (2017) y *La añoranza del héroe* (2018) son trágicos por su necesidad de confrontarse con los vacíos códigos éticos que los rodean. Lo heroico frente a la injusticia o lo sórdido son la columna vertebral del discurso literario de Ovejero.

Humo comparte con *Los ángeles feroces* el mismo registro, a la vez legendario y futurista. Ambas se desarrollan en ambientes donde el lugar y el tiempo son indeterminados. La primera novela transcurre en una ciudad no identificada y caótica, como es el bosque en *Humo*. En ambos casos se sugieren distopías: una urbana y la otra, natural. Y, también en ambos casos, el efecto de la catástrofe es el aislamiento. La separación real o metafórica entre las personas impide a los personajes profundizar en sus relaciones y los deshumaniza. Pero no es lo mismo enfrentarse a la soledad envueltos

en el concreto, como Alegría en *Los ángeles feroces*, que hacerlo entre árboles que ya no dan frutos, como la mujer de *Humo*. Por eso, en esta última obra la naturaleza se ha vuelto más que hostil, infértil. A todas luces tóxica para la condición humana.

Tal ambiente perjudicial subraya la intención mítica de la novela y la alinea con los postulados de *La ética de la crueldad*. Lo mismo puede decirse de la heroína poco tradicional que es su narradora –desapegada de la vida y de la gente– y del argumento en donde establecer vínculos humanos es imposible, con la excepción del más primario, el materno: «Vivo con un animalillo que no es del todo doméstico, con un ser incapaz

de sobrevivir por sí mismo y que, sin embargo, ni mendiga ni se rinde. Si fuese mi hijo estaría orgullosa de él». La propuesta de *Humo* –y del resto de los libros del autor– puede parecer demoleadora: si todas las verdades son relativas y no queda ninguna certeza, ¿cómo acercarse a los demás? ¿Cómo construir comunidades? Pero, en el fondo, lo que plantea Ovejero es liberador. Se trata de una lectura de la realidad sin eufemismos en donde cada quien se relaciona con el mundo a través de sus bondades, pero también de sus miserias. Propone espantar el humo de las quimeras para construir sólidas realidades nuevas sobre los andamios de lo real.

Michael Powell

Juego de espera

Prólogo de Miguel Marías

Traducción de Antonio Iriarte

Reino de Redonda, Barcelona, 2019 (segunda edición, 2020)

286 páginas, 21.00 €



La única guerra de verdad

Por CARLOS BARBÁCHANO

La frase que titula esta reseña pesa sobre la novela de principio a fin pero es incompleta, falta el atributo. «La única guerra de verdad –completémosla:– es la guerra civil..., entre vecinos y ciudadanos del mismo país..., amigos contra amigos, hermanos contra hermanos...», confiesa el viejo Sean Donohue, personaje clave en el relato. Irlanda, la santa Irlanda, inmersa como España, la católica España, en una de las guerras civiles más cruentas del pasado siglo. *Juego de espera* narra una emocionante historia de amor en la Irlanda posbélica, donde aún quedan y queman los rescoldos de la hoguera. Fue la única novela, que se sepa, del interesante, prolífico y versátil cineasta británico Michael Powell (1905-1990), autor de películas tan destacables como *Las zapatillas rojas* o *Peeping Tom (El fotógrafo*

del pánico), por citar dos géneros tan distintos. La publicó en 1975 bajo el título *A Waiting Game* –«Estar a verlas venir», podríamos decir– y curiosamente en sus memorias autobiográficas, que aparecen pocos años después, no encontramos, como señala Miguel Marías en las líneas preliminares, ninguna mención a Irlanda ni a su novela, pese a estar dedicada a Frankie Reidy, irlandesa, quien fue su mujer durante cuarenta años. Un verdadero misterio, pues la novela es excelente y la intensa historia que en ella se narra parece reflejar asuntos muy personales.

La acción se sitúa en 1952, el año en que John Ford realiza *The Quiet Man (El hombre tranquilo)*, donde un maduro pero aún joven irlandés crecido en América, Sean Thornton (John Wayne), regresa al terruño

para establecerse y fundar un hogar tras conocer a la hermosa y temperamental Mary Kate Donaher (Maureen O'Hara) y vencer toda clase de obstáculos que le impiden vivir con plenitud su amor, homérica pelea, incluida con el hermano de su amada. En la novela de Powell es un joven de ascendencia irlandesa, Diarmuid O'Connell, quien llega a la idílica región de Columcille, trasunto de Killarney en el Condado de Kerry, para trabajar como guardia forestal y se enamora fulminantemente de la novia de su compañero laboral, Tim Doyle, la también hermosa y no menos temperamental Sue Donohue. Vence asimismo numerosas dificultades para lograr su amor, formidable pelea incluida, en esta ocasión con su compañero, el veterano guarda y pretendiente oficial de Sue. En ambos casos la Iglesia, cuya mediación es imprescindible, apoya a los enamorados frente a la oposición inicial de las familias; en ambos casos el pretendiente acabará por ganarse el aprecio de las contrapartes. Pese a los evidentes paralelismos (sería muy interesante haber contado con algún testimonio de Powell, por ejemplo, que nos hubiera manifestado de qué modo influyó en su novela la película de Ford), *Juego de espera* es justo el otro lado de la inolvidable comedia costumbrista fordiana: el lado trágico, el envés del haz, la cruz de la cara. Que ambas obras están íntimamente ligadas es algo bien patente. Por si no hubiera suficientes coincidencias, en el capítulo VI, Sue y el joven Sean, su «irresistible» hermano, están en la puerta del cine del pueblo mirando las fotos de una película del Oeste... ¿De quién...? Evidentemente de John Ford, no podía ser otro. Aparece entonces Diarmuid, se saludan y celebran el encuentro entrando los tres a ver la película: «Tanto Sue como Diarmuid –comenta el narrador– estaban

encantados de estar sentados el uno al lado del otro en la oscuridad. Se sentían seguros estando Sean allí; eran muy conscientes de la presencia del otro».

Marías nos dice que la novela de Powell difícilmente podría haberse llevado al cine, y en este aspecto no puedo estar de acuerdo. En una pequeña nota previa al primer capítulo, «Del autor al lector», se nos dice que «el cielo y el aire, el agua y las montañas, los salmones y los ciervos: esas son las únicas cosas que no me he inventado». Desde luego porque *Juego de espera* es un verdadero canto a la Naturaleza, con mayúscula, cuyo hechizo se traslada al lector con una precisión y sensibilidad notables a través de la pulcra traducción de Antonio Iriarte: por ejemplo, en esas caminatas de Diarmuid con Graunia, su avispada y entrañable perra, que llegamos a vivir como si los acompañáramos; en la descripción del Rey, el macho dominante, el venado real que exhibe orgulloso sus doce puntas; en la de los miles de gansos y patos que pueblan los lagos... Powell no solo visualiza sino que nos aviva con sus palabras todos los sentidos logrando algo parecido al Kurosawa de *Dersu Uzala*. Cinematográfica hasta decir basta es la llegada en tren de Diarmuid al pueblo con Graunia, escondida bajo el asiento contando su dueño con la complicidad de los viajeros para que no la vea el revisor, o el capítulo del baile, donde la atenazada pareja formada por Sue y Diarmuid rompe sus cadenas y sus cuerpos estallan y hablan por sí mismos... Por cierto que en ese momento el narrador se permite el siguiente comentario, que no por tópico deja de ser curioso: «Solo los españoles y los irlandeses saben bailar: solo los hombres de esas dos naciones altivas y apasionadas saben entregarse por completo al baile»...

El trasvase del cine a la novela y a la inversa ha sido constante a lo largo del pasado siglo y en lo que llevamos de este. Ya los grandes teóricos del cine, como Eisenstein, nos dejaban bien claro que lo que iba a ser el cine ya estaba presente en las novelas de Dickens. Nadie duda de la influencia del cine en los grandes relatos de mediados del xx; y no digamos de nuestro tiempo, donde las series televisivas equivalen a las novelas por entregas del xix. Escritores como Fuller, Pasolini, Mailer, Rohmer o Auster serían luego cineastas; realizadores tan celebrados como Renoir, Walsh o Kazan escribirían magníficas novelas. Ahí situaríamos a Powell. Lástima que solo publicara una. Hablar de literatura hoy ignorando el cine es perder el tiempo. ¿Cabe algo más literario que el cine de Buñuel o Bergman, que son igualmente enormes cineastas?

Pero volvamos a nuestro *Juego de espera*: a ese triángulo amoroso en el que compite la amistad con el amor y que desatará la tragedia, pero no por los celos, como se podría suponer de tan manido tópico, sino por el peso de la historia de un país condenado a no olvidar su pasado. La novela cobra vuelo y profundidad por el contexto en el que tiene lugar el relato amoroso, la convulsa Irlanda doblemente posbélica, pues mediado el pasado siglo no se ha cerrado la herida de la guerra civil ni la división que las dos guerras mundiales han producido en la sociedad. Pese a los miles de voluntarios irlandeses que se alistaron para luchar contra Alemania, el IRA siempre apostó por el lado de los enemigos de Inglaterra. Personajes clave de la novela como Rawsthorne, la propia Sue, Tim y sobre todo el viejo Sean Donahue en su estremecedora confesión final nos irán dibujando con admirable concisión los rasgos éticos y culturales de una sociedad en la

que «se sabe todo lo que hay que saber de un hombre en cuanto se oye su apellido». Vayan algunas otras perlas: «¡Cuando ya no quedó nadie con quien pelear, vive Dios, luchamos entre nosotros!» o «Dicen que el tiempo es el gran sanador, pero no en Irlanda» o «Si los irlandeses se odian tanto entre sí, es por lo mucho que aman Irlanda» o «Los ingleses nos dieron nuestros mártires», entre los que no se encontraba precisamente Michael Collins...

A ese complejo contexto narrativo Powell añadirá otro ingrediente que raramente falla: la intriga, fundamentada aquí por un triple y brutal asesinato, lleno de reminiscencias bíblicas, que sacudirá la región un año antes de la llegada de Diarmuid O'Connell a la región de los lagos, a Colluncille, el imaginado topónimo donde el narrador sitúa la acción. Con ello suma a una historia amorosa enclavada en una sociedad convulsa una apasionante intriga policial que se resolverá en el tramo final del relato, y que evidentemente no revelaré pero de la que el autor nos va dando pistas suficientes para que el lector participe activamente en el proceso narrativo. No es tampoco casual a este respecto que se aluda en el capítulo II a los «dones esenciales para un buen investigador», proclamados por Sherlock Holmes.

Quedan en nuestra retina tras la lectura de la novela momentos de una delicadeza plena resueltos con una loable economía expresiva, tales como la entrega de Sue a su amado: «Fue a él por voluntad propia y ya solo estuvieron ellos dos en un mundo de niebla arremolinada». O momentos, a otro nivel narrativo, como el acertado despertar en paralelo desde lugares distintos de los componentes del triángulo amoroso al inicio del capítulo VIII o el instante anterior a la muerte del Rey, el venado real, que se

nos ofrece desde la perspectiva del hermoso animal: «Ahí estaba de nuevo el acre, sudoroso, aborrecible olor humano». De nuevo, pues, el respeto y la admiración por la naturaleza. Asimismo, la reveladora escena del baile, que cuenta con el beneplácito del mismo Horacio –«Cuando se expulsa a la naturaleza a golpe de horca, ella suele encontrar el camino de vuelta» (*Epístolas*, I, 10, v. 24)–, momentos a los que cabe sumar el

desgarrador y enigmático final –«¿Amigo o enemigo? ¿Es que esto no acabará nunca?», se pregunta Sue ante ese coche que se acerca– y, sobre todo, la aludida declaración del viejo Sean Donahue en el penúltimo capítulo, que emotivamente recoge la historia irlandesa desde sus mismas raíces en la voz de quien la sufrió y la sigue sufriendo en su propia vida.

Hans Ulrich Gumbrecht

El espíritu del mundo en Silicon Valley. Vivir y pensar el futuro

Deusto, Barcelona, 2020

272 páginas, 17.95 €



Futuros alternativos

Por MANUEL ARIAS MALDONADO

Aunque ha sido traducido a nuestra lengua de manera más o menos constante, no puede decirse que el gran romantista y crítico cultural alemán Hans Ulrich Gumbrecht sea demasiado conocido en la esfera pública hispanoparlante. Sin embargo, tiene merecimientos para serlo: la contribución al pensamiento contemporáneo de este septuagenario, fuertemente vinculado a España –cita a Fernando Lázaro Carreter como una figura de perdurable influencia sobre él– durante los años setenta por razón de matrimonio y nacionalizado norteamericano tras aceptar una cátedra en la Universidad de Stanford hace tres décadas, es a la vez original y relevante. Su tesis sobre la producción de «presencia» en los textos literarios y filosóficos contribuyó a abrir las ventanas de una hermenéutica enclaustra-

da en su propia autorreferencialidad, mientras que sus trabajos sobre la construcción social de la temporalidad han llamado provechosamente la atención sobre el colapso de la vieja concepción de la historia como línea recta hacia un futuro deseable. A ello habría que añadir trabajos de apariencia más modesta, como los que dedica a la belleza atlética o la idiosincrasia norteamericana, donde siempre aparece una voz personal capaz de reflexionar desde un ángulo desacostumbrado.

Eso es justamente lo que nos encontramos en este volumen, publicado originalmente por la editorial del prestigioso diario suizo *Neue Zürcher Zeitung*, que llega a las librerías españolas de la mano de Deusto y con la colaboración de la consultora Abante. Su presidente, Santiago Satrústegui, acierta

en su breve prólogo cuando elogia el «pensamiento arriesgado» del académico de origen bávaro. René Scheu, responsable original de la compilación y buen conocedor de la trayectoria de Gumbrecht, abunda también en esta idea al poner el foco en la temática que abordan estos textos de variada procedencia y escritura transparente: las consecuencias filosóficas de un cambio tecnológico que exige ser pensado con un rigor libre de prejuicios. Para ello, Gumbrecht está en el lugar correcto: Stanford se ubica en el corazón de Silicon Valley y provee a sus empresas de licenciados cuya formación humanística queda al cargo de pensadores de primer orden, atraídos por la soleada vida californiana y unas excelentes condiciones laborales. En estas páginas resalta así la visión de un *insider* que se niega a adoptar «el tono condescendiente y sarcástico que comparten a ambos lados del Atlántico para escribir sobre Silicon Valley», refiriéndose con ello a los intelectuales de la costa oriental de Estados Unidos y a la mayor parte de los comentaristas europeos. Lo que Gumbrecht nos propone es una forma distinta de contemplar este fenómeno y considerar sus implicaciones; no es poco.

¿Dónde está el espíritu de nuestra época? Gumbrecht, quien escribe esto antes de la pandemia, sostiene que el propio Hegel lo situaría en Silicon Valley a la vista de la concentración espacial de un foco de actividad que se extiende por el mundo de manera práctica y tangible. No existe ninguna razón aparente que explique por qué esto sucede allí en lugar de en cualquier otra parte; nuestro autor apela a la «radiante luminosidad» de los días californianos y constata que ya es la tercera vez –tras la fiebre del oro y la creación de Hollywood– que la Costa Oeste norteamericana deslumbra al

mundo. Pero Gumbrecht también tira de Heidegger, pensador de la tecnología, para sugerir de manera provocadora que los productos electrónicos diseñados en California implican un «desocultamiento del Ser»; y uno incluso se relaciona con el «estar a la mano» que demandaba el propio Heidegger. En ese sentido, el revolucionario iPhone convertiría en realidad la metáfora del «mundo en nuestras manos» y ratificaría el papel protagonista de los ingenieros en la conformación de la sociedad contemporánea. El mismo Steve Jobs destaca menos por ser un descubridor de nuevas tecnologías que por introducir opciones tecnológicas ya existentes en la vida cotidiana, concentrándose en los detalles estéticos y proporcionando a los individuos «aperturas al mundo» tan singulares como el susodicho iPhone o el iPad. Así que los ingenieros no describen realidades, como hacían los viejos héroes de la ciencia, sino que las crean; que de esas realidades se deriven riesgos es, sin embargo, inevitable. Naturalmente, el problema es que se trata de riesgos incalculables e imprevistos que no pueden someterse a control democrático sin arruinar las fuentes de la innovación técnica.

En la generación de estas novedades, empero, las humanidades tienen un papel que jugar. Tras su larga experiencia con los sobrecapacitados estudiantes de Stanford, Gumbrecht elogia su interés por aquello que las humanidades tienen que ofrecer y apuesta por que el futuro de estas últimas se encuentre en su posición periférica como elemento integral en todas las carreras profesionales. De otro modo, viene a decirnos, parece difícil que pueda captarse el interés de unas generaciones que aprenden a escribir en un teclado antes que sobre un papel y cuyos miembros parecen ejercitados en un

tipo de pensamiento desligado de sus cuerpos y del espacio. Sin embargo, el pensador alemán tal vez minusvalore la relevancia de las humanidades como proveedoras de una oferta de sentido que se relaciona con la esencial problematicidad de la existencia: esa que las tendencias más atrevidas del transhumanismo prometen resolver y que no parece que ni siquiera una hipotética inmortalidad pudiera solucionar.

No es que Gumbrecht peque de ingenuidad a la hora de evaluar esa máquina transformadora que es Silicon Valley; su talento reside en la capacidad para captar los matices sin inclinarse hacia el derrotismo dominante en las ciencias sociales y las humanidades contemporáneas. Así, por ejemplo, no se limita a señalar que el sueño americano cumple –hoy como ayer– una función primordialmente ideológica, sino que destaca la forma específica que ese sueño adopta allí a través de la esperanza, ya sea en el éxito de la nueva *startup* o de la idea capaz de ponerla en marcha. Lo que aquí cuenta es «la ingenuidad, la sublime confianza en que ningún obstáculo es insuperable ni ninguna visión de futuro demasiado ambiciosa». Pero es llamativo que esta utopía vertical conviva con un estilo de vida posburgués arraigado en esa vida suburbial que es típicamente norteamericana, y marca Silicon Valley desde el sur de San Francisco hasta San José, una ciudad desconocida que ya ha alcanzado el millón de habitantes. Para Gumbrecht, el papel de las metrópolis como núcleos de irradiación transformadora está siendo reemplazado por los suburbios, que es donde se sitúan las grandes universidades norteamericanas; la afirmación no vale para la envejecida Europa, pero es dudoso que Europa siga cumpliendo un papel relevante en la producción

de futuro: su papel ha pasado a ser eminentemente defensivo y, por tanto, conservador. Asunto distinto es que esas metrópolis miren por encima del hombro a los votantes suburbanos y decreten la radical invalidez de sus puntos de vista, alimentando con ello un resentimiento de doble dirección que dificulta el gobierno de las sociedades complejas: algo con lo que la vibrante sociedad civil norteamericana puede vivir sin demasiada dificultad.

De especial interés son las reflexiones de Gumbrecht sobre el rumbo de la política contemporánea y la naturaleza de las ideas que la sustentan. Su experiencia norteamericana, que para más inri se ha desarrollado en un marco local orientado de manera natural hacia el libertarismo, le ha dotado de una especial sensibilidad para la detección de unanimidades empobrecedoras. Por eso lamenta el imperio contemporáneo de lo que denomina «socialdemocratismo», hegemónico en Europa y algo más discutido en Norteamérica: la defensa de «un mundo hermético y estático de técnicas administrativas de vida [...], donde se impone una moral de lo cotidiano que se aproxima a las demandas absolutas de inclusión e igualdad». En esa órbita se situarían el ecologismo y el feminismo, causas nobles a las que Gumbrecht entiende deformadas por su propio éxito. Y mientras se tacha de antidemocrático el comportamiento de quien recelle de la intervención del Estado en la esfera privada, echa de menos una reivindicación más decidida de formas de vida que enfrenten con decisión «los riesgos que suponen la competencia, la desigualdad e incluso el destino». Por el contrario, Gumbrecht defiende reivindica la intensidad experiencial y reivindica una «estética de la existencia» centrada en ella.

Ahora bien, nuestro autor señala astutamente que la competencia y el riesgo no son solamente elementos de una vida digna de ser vivida para quien decida vivir así, sino que también son precondiciones de la innovación y la prosperidad. Hay así también un argumento funcional contra el socialdemocratismo –ese que la pujante Asia no tiene previsto adoptar– que conduce a un desafío filosófico-político imprevisto; a saber, el desarrollo de un enfoque positivo de la desigualdad económica como parte de cualquier política de vanguardia. Laten aquí, de fondo, la preocupación por el pluralismo y la inquietud por una humanidad adormecida por su propio confort en el contexto de ese «presente largo» que, a juicio de Gumbrecht, ha venido a reemplazar la promesa moderna de un futuro emancipador. Su interrogante, que conecta con la tesis hegeliana del fin de la historia tal como fuera reformulada por Alexander Kojève, queda en el aire: «¿La única visión que nos queda es esa reivindicación de incluir a todas las personas en nuestra forma de vida de clase media?». En nombre de la libertad humana para decidir su pro-

pia trayectoria, Gumbrecht llega a invocar al Camus del *Homme révolté* para defender el derecho que nos asiste a desentendernos del futuro lejano de la especie humana: hemos de meditar con cuidado la medida en la cual queremos subordinar nuestras acciones presentes a la mareante perspectiva del Antropoceno.

Es probable que Gumbrecht, quien confiesa no haberse relajado un solo día de su existencia, sobrevalore el grado de acuerdo existente entre los contemporáneos; las turbulencias políticas de los últimos años vendrían a demostrar que la historia está lejos de haberse terminado. Por lo demás, él mismo agradeció en las páginas del *Neue Zürcher Zeitung* que el socialdemocratismo hubiera apostado por la protección de los mayores durante la pandemia: las cosas, en fin, son complicadas. Sin embargo, nada de eso resta interés a esta inteligente colección de ensayos, provocativa por la infrecuencia con que nos encontramos frente a frente con pensadores que exponen ideas propias en lugar de reformular lo ya conocido y mil veces repetido. Leer a Gumbrecht es así un sano placer intelectual: animo al lector a concedérselo.

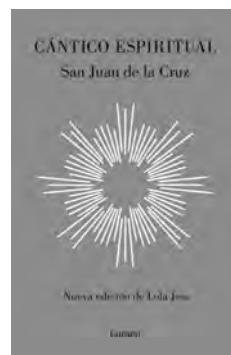
San Juan de la Cruz

Cántico espiritual

Edición de Lola Josa

Barcelona, Lumen, 2021

115 páginas, 19.90 €



Un cántico cabalístico

Por EDUARDO MOGA

El *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz es uno de los poemas mayores de la literatura en español, y como tal ha sido ensalzado por los colosos de las letras universales. Borges dijo de Juan de Yepes: «De todos los hombres que han usado la lengua española para los fines de la poesía, san Juan de la Cruz es el más grande». Sorprende que esa grandeza naciera en una tenebrosa celda del convento del Carmen, en Toledo, donde san Juan estuvo encerrado casi nueve meses, desde diciembre de 1577 hasta agosto de 1578, cuando se escapó de su prisión por el acreditado procedimiento de descolgarse de una ventana por un atadizo de mantas viejas y retazos de los miserables hábitos con que se cubría. San Juan era un especialista en fugas: ya se había escapado del primer encierro al que lo habían con-

denado los carmelitas calzados, en Ávila, con el solo propósito de destruir los papeles comprometedores que había dejado en su casa, y volvió a hacerlo cuando lo apresaron de nuevo y lo trasladaron al convento del Carmen en Toledo. (Curiosamente, también el *Quijote* nació, por aquella época, en una lóbrega mazmorra: algo tendrían las cárceles españolas del siglo XVI para suscitar tanta y tan alta creatividad). San Juan no daría el *Cántico* por acabado hasta 1584, junto con la «Declaración de las canciones», unos comentarios a los poemas que le pidió Ana de Jesús, la priora de las descalzas en San José de Granada, para que resultaran más edificantes para su comunidad. Sorprende también el enjuto continente del poema: 39 liras, es decir, 39 estrofas de cinco versos, con dos endecasílabos —el segundo y el

quinto– y tres heptasílabos, y rima *aBabB*; 195 versos en total, que contienen, pese a ser tan pocos, una muchedumbre de ecos, motivos, metáforas y tradiciones, tantos que casi podría afirmarse que el *Cántico* constituye un compendio de todo el saber de su época, que abarca, entre otras materias, el Antiguo y el Nuevo Testamento, el platonismo, la literatura renacentista, la cultura popular y, naturalmente, la mística hebrea (la española la estaba labrando en aquel preciso momento el propio san Juan).

Y de eso trata, justamente, esta nueva edición del *Cántico*, a cargo de la biblista Lola Josa: de «fijar el texto conforme al sentido bíblico estudiado por la tradición cabalística de la que san Juan de la Cruz es conocedor». El germen de esta labor acaso se encuentre en la carencia observada por uno de los mejores estudiosos de la obra de san Juan, Domingo Ynduráin, en cuya edición de la poesía del abulense, de 1983, observa: «El *Corpus hermeticum* y la cábala deberían ser estudiados a fondo en relación con el misticismo español del siglo *xvi*», una sugerencia que Josa reproduce como el primer epígrafe de su trabajo. Antes de formularla, no obstante, Ynduráin se ha mostrado escéptico sobre la posibilidad de «aceptar como perspectiva o clave privilegiada ninguna de esas constelaciones literario-culturales: cualquiera que sea el punto de vista elegido, hay estrofas o desarrollos, o imágenes, que no se explican desde él. [...] El *Cántico* no presenta una línea coherente y lógica en argumento ni en concordancias sistemáticas con el exterior. Lo que presenta es una línea coherente de efectos que tienen lugar en la cabeza (y sensibilidad) del lector». Y añade: «Aun cuando aceptase (cosa para mí imposible) un planteamiento alegórico estricto, como propugna Dámaso Alonso, basado,

por ejemplo, en una exclusiva base bíblica [...], el problema que se plantearía entonces sería el de explicar cómo san Juan, tomando de aquí y de allí pedazos sueltos del *Libro*, consigue lo que logra. [...] La suma de correspondencias puntuales no supone ni genera un sistema, por mucho que se multipliquen las citas o referencias».

A la propuesta de investigación y, a la vez, al escepticismo de Domingo Ynduráin, responde Lola Josa con una explicación razonada y minuciosa de la filiación hebrea, entroncada con la Cábala, del *Cántico espiritual*, que se basa en un conocimiento enciclopédico de las fuentes manejadas y del saber cabalístico. Su edición incluye un facsímil del manuscrito del *Cántico* de Sanlúcar de Barrameda, un alfabeto hebreo, un glosario de equivalencias alfanuméricas y una tabla de conceptos cabalísticos. Esta novedosa aproximación demuestra que sí hay –o sí puede establecerse– un sistema informador, coherente y global, del poema de san Juan de la Cruz. Para explicar su génesis y su plasmación, Josa alude al más que probable origen judeoconverso de san Juan y hace hincapié en sus estudios en la Universidad de Salamanca entre 1564 y 1568, cuando bullía de humanistas –algunos sefardíes– conocedores del legado hebreo de la España medieval que, como recuerda la responsable de la edición, «habían incorporado en sus discursos conceptos y métodos exegéticos propios de la cábala», entre ellos Gaspar de Grajar, Martín Martínez de Cantalapiedra y fray Luis de León, el traductor del *Cantar de los Cantares*, del que el *Cántico espiritual* no es sino una vasta exégesis poética. San Juan fue, seguramente, alumno suyo.

La cábala es una disciplina esotérica, vinculada al judaísmo jasídico, que pretende explicar las relaciones entre un Dios

infinito y un universo finito y descubrir la verdad del hombre y del ser por medio del estudio y la averiguación de los significados escondidos por Dios en los libros de la Biblia. A ellos se accede gracias a tres técnicas fundamentales –la temurá, el notari-cón y la gematria– que permutan las letras de las palabras, combinan las letras iniciales o finales de varias de ellas, o analizan el valor numérico de las letras que las componen, la cifra que resulta de ellas o las combinaciones de los números y las letras. Josa insiste en el valor creador y, por lo tanto, sacro de la palabra testamentaria: «El hebreo bíblico, en su calidad de lengua sagrada, es manifestación cabal de Dios. Grafías y sonidos, números, libros, cada versículo son su fiel expresión». Antes ha precisado: «Lo primero que hizo Dios fue hablar y crear a través del lenguaje. Esto explica que para la mística hebrea las palabras y lo que nombran sean lo mismo, que en sus letras y en sus sonidos esté comprendida la realidad que va a manifestarse en cuanto sea dicha. Cada letra del hebreo bíblico es una piedra fundacional, una media, una densidad, una energía cuya vibración afecta a lo visible y a lo invisible de la Creación. Se trata de una espiritualidad que enfatizó el poder divino, creador, de la sonoridad de la lengua». Su conclusión es nítida: de la disciplina de la cábala «surgió la concepción y la escritura del *Cántico espiritual*. De no ser así, no podría entenderse la *veritas hebraica* que revelan sus liras». Quizá sea esta energía óptica del lenguaje del *Cántico*, nacida de su raíz trascendente, lo que explique el deslumbramiento de desnudez y vuelo, de arrebató y delicadeza, que el poema lleva inspirando a sus lectores 450 años.

Por el cauce de la hermenéutica cabalística discurre el análisis de Josa, que se de-

tiene en cada una de las liras del *Cántico* para desvelar las correspondencias entre las palabras y motivos utilizados por san Juan y el alfabeto hebreo con el que se nombran esas mismas palabras y motivos, y las combinaciones alfanuméricas a que dan lugar. Josa también tiene en cuenta las «declaraciones» de san Juan, que, por una parte, aclaran las sinuosidades metafóricas o doctrinales de los versos y, por otra, transparentan su estirpe hebrea y la influencia de la razón cabalística en su alumbramiento. La primera canción y sus memorables versos («–¿Adónde te escondiste, / Amado, y me dejaste con gemido? / Como el ciervo huiste, / habiéndome herido; / salí tras ti clamando y eras ido») suscita este comentario inicial: «El exilio del Paraíso lleva inscrito su camino de regreso. Si letra a letra desandamos la palabra *Edén* –que en hebreo significa ‘placer’, ‘goce’–, llegaremos a *Nad’a*, ‘nosotros conoceremos’, cuyo sentido es el tiempo verbal de lo que el alma o consciencia –es decir, Adam– anhela como destino. Es el anhelo de llegar a conocer a Dios. Fray Juan, sabedor de ello, escribió en su comentario que el alma “por unión de amor le ha de hallar”». Pero esa alma, dice Josa al final de este fragmento inaugural, solo lo hallará si «es capaz, ebria de amor y vacuidad, de la desnudez más silenciosa, del no saber». Y este es un punto crucial en la mística judía y en el *Cántico espiritual*, en el que a la unión con Dios, esto es, a la transformación del amante –la esposa: el alma– en el amado –el esposo: Dios–, solo se llega tras el vaciamiento absoluto, tras la dejación del yo en una nada seminal, un principio que acaso se prolongara, en el siglo xvii, en la aniquilación feraz, en la encendida desposesión, para llenarse perfectamente de la gracia, del quietismo

de Miguel de Molinos. El *Cántico*, como el Cantar de los Cantares, no es sino el relato de la unión de la amada y el amado: un himno al camino que conduce a las nupcias, a la transformación espiritual del alma, que, anulada, se subsume en Dios.

Lola Josa hace señaladas aportaciones filológicas a la lectura del *Cántico*. No se detiene en los versos o pasajes que ya han sido objeto de un análisis exhaustivo, como el célebre «no sé qué que quedan balbuciendo» de la canción 7, que Dámaso Alonso elevó a ejemplo paradigmático de análisis estilístico como fusión ejemplar de forma y fondo –con esa repetición del «que» que materializa el balbuceo significado–, pero no deja de atender al modo en que el sentido del poema esculpe la forma elegida para representarlo, como cuando, al examinar la canción 5, subraya que san Juan recoge la expresión dinámica del Creador en los gerundios «derramando» y «yéndolos mirando». Josa sí ilumina algunas voces o sintagmas que habían permanecido hasta hoy en penumbra, como el «adamabas» de la canción 23, al que da el significado de recordar, reunificar, desposar, o el endemoniado «Aminadab» de la última canción, y nunca mejor dicho lo de endemoniado por que se trata de un personaje diabólico,

el faraón egipcio Akenatón o Amenofis IV, cuyo nombre en hebreo era ese, Aminadab. La responsable de la edición también esclarece las voces que convergen en el *Cántico* y, junto a las de la amada y esposa y del amado y esposo, identifica una «voz narrativa», presente en las canciones 27, 33, 34 y 39, y la voz de las criaturas, que responden a la pregunta que la amada les hace en la canción 5. El *Cántico* se tiñe con esta estructura si no de un carácter coral, sí de una pluralidad enunciativa que no hace sino expandirlo. Por último, Josa subraya las deudas del poema de san Juan con la traducción del Cantar de los Cantares de fray Luis de León y de la Biblia de Casiodoro de Reina, publicada en Basilea en 1569 –en cuya portada aparece YHWH, el Tetragrama, el nombre sagrado del Dios de Israel–, como el «lecho florido» de la canción 15 o el «adobado vino» de la 16.

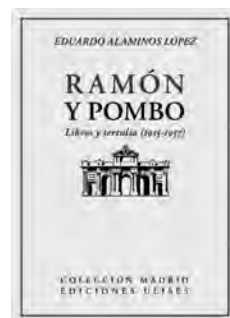
La coherencia de esta edición del *Cántico espiritual* es plausible, y el encaje del poema en el caudal sapiencial hebreo, persuasivo. Y así cierra Lola Josa su interpretación: «El *Cántico* de san Juan de la Cruz, cuyo manuscrito revisó y anotó, contiene 39 canciones, el número de la parte de la *Shemá Israel* que reza “El Eterno es Uno” (Dt, 6:4), la profesión de fe fundamental del judaísmo».

Eduardo Alaminos López

Ramón y Pombo (libros y tertulia 1915-1957)

Renacimiento, Sevilla, 2020

252 páginas, 19.90 €



Eduardo Alaminos, ramonista y pombista

Por JUAN MANUEL BONET

En su primera vida, durante los años setenta del siglo que nos resistimos a llamar pasado, Eduardo Alaminos fue un joven crítico de arte peleón que acompañó a artistas como Carlos Alcolea, Nacho Criado, el ZAJ Juan Hidalgo, José María Mezquita y Santiago Serrano, entre otros. Coincidimos entonces en Buades, PROPAC, Arte/facto y otros ámbitos de un Madrid que cambiaba a pasos agigantados. El firmante de estas líneas se acuerda muy bien del entusiasmo de su colega ante todos los artistas mencionados, y le debe, en especial, el descubrimiento de un corredor de fondo como Mezquita, que, aunque exponía con Fefa Seiquer, era ya entonces lo que sigue siendo hoy, un completo *outsider*.

En su segunda vida, la municipal y sin embargo no espesa, Alaminos ha sido un

eficacísimo director del Museo de Arte Contemporáneo, ubicado en el Conde Duque; espacio difícil que él supo dotar de contenidos, tanto mediante una audacísima política de compras, gracias a la cual ese museo se convirtió en una institución de referencia, como mediante un programa expositivo de altura. Una de sus decisiones más felices y afortunadas fue la incorporación al mismo del despacho de Ramón Gómez de la Serna, propiedad municipal por haber sido donado al Ayuntamiento capitalino por Luisa Sofovich. Un despacho que nos ha unido mucho porque, desde 1980 e incluso antes, ha constituido para mí una obsesión, un *leitmotiv* de mi vida.

La tercera y actual vida de Alaminos, que es la de jubilado, está muy centrada en el estudio de Ramón Gómez de la

Serna, para él una auténtica obsesión, de nuevo empleo esta palabra que nos une, porque los dos somos personas de obsesiones. Además de varios textos publicados en diversas webs, recordemos su edición de un manuscrito del autor sobre Jacinto Benavente, su participación en diversos actos ramonianos y sobre todo su fundamental libro de 2014 sobre sus despachos, contemplados como «museo portátil monstruoso».

En esa tercera vida de Alaminos es donde se ubica el recién aparecido volumen *Ramón y Pombo*, publicado, como tantas cosas que tienen que ver con nuestras primeras vanguardias, por Renacimiento, la editorial sevillana del infatigable Abelardo Linares, Renacimiento que en este caso ubica el libro en la colección Madrid de sus Ediciones Ulises (otra de las máscaras del poeta-editor-librero de viejo, que rinde al paso homenaje a una histórica editorial «de avanzada»).

Me encanta el método acumulativo, y como de enredarse las cerezas, con el que Alaminos ha construido este libro pombiano. Ficha a ficha, benjaminianamente (Walter Benjamin, admirador por cierto de Ramón, sobre la edición francesa de cuyo volumen circense escribió), el libro ha ido creciendo, ramificándose, acarreando todo tipo de materiales, muchos de ellos hemerográficos. En su *collage* –él mismo habla de ello, página 19–, cruza el autor textos del propio Ramón, de sus coetáneos y de sus estudiosos. Arte de las mínimas variaciones, asedios sucesivos que acaban perfilando muy bien ciertos temas que terminan emergiendo.

Interesante la cita de Carmen de Burgos, cuando dice que Ramón, entonces su compañero sentimental, buscaba en Pombo «el aire de otro tiempo». Un café de la época de Larra para rendir en él homenaje a Pi-

casso (en 1917) o para recibir en él a Robert y Sonia Delaunay, a Marie Laurencin, a Paul Morand (mi amigo Serge Fauchereau posee el ejemplar del segundo Pombo dedicado al diplomático-escritor), a Jorge Luis Borges y a su hermana Norah, a Oliverio Girondo, a Pierre Mac Orlan, a Marc Chagall o a Alexander Calder cuando trajo a Madrid su circo de alambre. Alaminos, con toda pertinencia, hace referencia en varias ocasiones a la querencia del escritor por el ochocientos, querencia que alcanzará su cénit en su justamente célebre «Ensayo sobre lo cursi», publicado en *Cruz y Raya*.

Bien traídas las reflexiones sobre la tipografía ramoniana, con sus dejes dadaístas, sus manos, sus recuadros, su recurso a lo encontrado, a lo popular.

Bien visto lo de que el tema de los escaparates es recurrente en Ramón (ya en una de sus cartas italianas a los pombianos habla, chiriquianamente, de una «Europa de los maniqués»), y la propuesta de añadir a los ismos ramonianos el escaparatismo, y la sugerencia de que podría hacerse una antología del mismo.

Ciertas fichas ayudan a profundizar en algunos pombianos. Es oportunísimo, por ejemplo, el énfasis en la figura del ilustrador loco Rafael Romero Calvet, al que están dedicadas nada menos que catorce páginas, en verdad memorables, en las que glosa la cubierta de un simbolismo depurado que diseñó el malagueño –amigo de su paisano José Moreno Villa y de Manuel Abril, que escribió sobre su arte– para el primer *Pombo*, aquella que es como un muro de un negro profundo, en el que se abre la puerta del antro, irradiando luz. En el volumen aparece además otra imagen del establecimiento, contemplada con una visión a lo Diablo cojuelo. Interesante también la referencia a Barradas,

a sus garabatos sobre el mármol, que el autor relaciona con los «dibujos rupestres» de Valle-Inclán sobre similar soporte y con los «versos y monigotes en las mesas de mármol» aludidos por Emilio Carrere en un poema. Obras de arte efímeras, sí, fijadas aquí. Énfasis también sobre César Abín, Luis Bagaría, Salvador Bartolozzi (autor del friso de contertulios que salen en la Primera Proclama de Pombo, a propósito de la cual menciona Alaminos la presencia en ella de una reproducción del célebre cuadro de Antonio Gisbert del fusilamiento de Torrijos y sus compañeros), Bon, Enrique Garrán, Bettina Jacometti (mientras no salga algún detective inesperado especialmente lince, no hay forma de saber algo más sobre ella), Francisco Sancha, Manuel Tovar o Pepito Zamora, que el fundador de la tertulia siempre estuvo rodeado de dibujantes. Sobre la propia actividad dibujística de Ramón, sus «grietas dibujadas», está muy bien traída la observación de que sus viñetas de los objetos del café son casi de carácter etnográfico.

Obviamente, Alaminos pone especial énfasis en el nombre de José Gutiérrez Solana, el gran descubrimiento ramoniano en materia de pintura. ¡Qué buena la cita de José María Salaverría que describe el cuadro solanesco de la tertulia como habitado por figuras de cera, y a José Bergamín, tal como está efigiado en él, como «espectro contento de su suerte»! Bien el recuerdo al mexicano y estridentista Café de Nadie, y al cuadro al respecto de Ramón Alva de la Canal, y a la novela de Arqueles Vela, en la cual sale una imposible visita de Ramón –que nunca estuvo en México– al establecimiento. También oportuno el epígrafe dedicado al espejo del cuadro, y a la importancia del motivo del espejo –tan presente, añade el autor, en los cafés– en la literatura de Ramón, y oportuna

la cita en que Antonio Bonet Correa ubica el cuadro en la tradición ochocentista del retrato de grupo o de generación. «Espejo y pasado –escribe Alaminos– como un correlato de la evocación continua que Ramón hace de dos de sus autores de referencia, Goya y Larra». Goya es efectivamente una presencia constante en el libro que motiva estas líneas, en el que se recuerda que Ramón, a la hora de analizar las raíces del arte de Solana, se remonta al aragonés, y a Leonardo Alenza. Y lo mismo sucede con Larra.

Extremadamente interesantes las observaciones de Alaminos sobre la relación del autor de *Cinelandia* con el cine, y concretamente los datos sobre su célebre actuación en la película *El orador*, rodada por Feliciano Vitores, y sobre una entrevista de Juan Piqueras con el escritor en *Popular Film*, y sobre *La película de Pombo*, de un olvidado Modesto Alonso, autor también de una película goyesca.

Muchas más cosas hay en el libro que glosa, entre ellas abundantes testimonios, unidos por el método del *collage*, de contertulios o visitantes de Pombo, de Rafael Alberti a Santiago Vinardell, pasando por José María Alfaro, el argentino Roberto Arlt (que encuentra *horrendo* el cuadro de Solana), Max Aub, Francisco Ayala (poquísimo partidario del personaje, al que no soportaba, pese a admirarlo como escritor), Borges, Tomás Borrás, Luis Buñuel, Juan Antonio Cabezas, Luis Calvo, Rafael Cansinos Assens (el eterno rival), Corpus Barga, Antonio Espina, Federico García Lorca (del que se recuerda que en Cuba, en Sagua la Grande, se encontró con la versión de Pombo creada en un café local por Arturo Carnicer Torres), el crítico de arte Luis Gil Fillo, Ernesto Giménez Caballero (del que se recuerda al paso el precioso cartel literario sobre

Ramón, ocurrentemente basado en el dibujo de Rafael Bergamín de la lámpara pombiana), Julio Gómez de la Serna (el hermano), César González-Ruano (interesantes las reflexiones sobre la nada sencilla relación de este con Ramón, y no puedo estar más de acuerdo con la consideración de su *Libro de los objetos perdidos y encontrados*, ilustrado con fotografías del poco conocido fotoperiodista José Sánchez Martínez, como libro netamente posramoniano), el peruano Alberto Guillén, Miguel Hernández, Juan Ramón Jiménez (otro muy distante), Valery Larbaud, Ramiro Ledesma Ramos (que fue el primero en convertir Pombo en escenario de la tristemente famosa dialéctica de los puños y las pistolas, de la que el terminaría siendo víctima), Eugenio Montes, Edgar Neville, José Ortega y Gasset, Valentín de Pedro, Miguel Pérez Ferrero, Josep Pla, Mathilde Pomès, el Alonso Quesada del *Poema truncado de Madrid*, Alfonso Reyes y otros mexicanos (el más importante de los cuales fue evidentemente el pintor Diego Rivera), Josep Maria de Sagarra, José María Salaverría, Pedro Salinas, Tomás Seral, Guillermo de Torre, Fernando Vela (otro negativo) o Francisco Vighi. Bien hilados también los textos de escritores de las siguientes generaciones, algunos de los cuales conocieron a Ramón, y otros no. Entre los primeros, junto a Gaspar Gómez de la Serna, el fiel sobrino, brilla Rafael Flórez, al que se deben datos curiosísimos sobre el encuentro del escritor con Franco, aunque me temo que nunca podremos aclararnos del todo al respecto porque es materia lo suficientemente delicada para desconfiar un poco de la versión –la única que existe, por lo demás– de ese singular personaje que era «el alfaqueque», del fallecimiento del cual nos enteramos ahora, leyendo a Alaminos: de haberlo

sabido en su momento, 2019, uno hubiera intentado su retrato. Entre los que no conocieron a Ramón, no falta prácticamente nadie: Josefina Alix, Antonio Bonet Correa (que de niño, no un sábado, sino un día de diario de 1932, fue llevado a Pombo por sus padres, al tanto de todo aquello por el hermano de ella, Evaristo Correa Calderón, pombiano que mereció ser efigiado por Solana y por Barradas), Jaime Brihuela, Fernando Castillo, Isabel García García (la única pega de su fundamental libro sobre el Madrid vanguardista, que fija tantos extremos que a otros se nos habían resistido, es que apareció en una editorial muy periférica y, por lo tanto, no ha tenido la distribución que se merece), Ian Gibson, Marino Gómez Santos (otra autoridad en materia de café, por su *Crónica del Café Gijón*, bendecida editorialmente por Ramón y por Ruano), José Carlos Mainer, la norteamericana Shirley Mangini, Antoni Martí Monterde, Francisca Noguero, Juan Manuel de Prada, Fernando Rodríguez Lafuente, Pablo Rojas, José Antonio Sarmiento (que dadaíza un poco demasiado el café y a Ramón, algo con lo que como es lógico Alaminos no está demasiado de acuerdo), Andrés Trapiello, Mariano Tudela, Francisco Umbral, el ilustrador David Vela Cervera (yo también admiro su tesis sobre Bartolozzi), Ioana Zlotescu (que logró, heroica ella, armar las *Obras completas*) y el firmante de estas líneas que están llegando a su fin...

Sagaz observador, Alaminos hasta se ha percatado de algo que a uno se le había pasado desapercibido: que la placa municipal que desde 1949 recuerda el nacimiento de Ramón en una calle hoy llamada de Guillermo Rolland, y entonces de las Rejas, lo califica de «esgridor», así, con *g*. Podría haber recordado aquel impreso que el

inventor de la greguería incluyó, según dice, en uno de sus libros (puestos a buscar el dato exacto, no reencuentro en cuál), y que rezaba sencillamente así: «Vale por diez erratas». O la definición ramoniana y greguerística de la errata como «microbio de origen desconocido y de picadura irreparable».

Iba a señalar erratas, que alguna hay, y mínimos errores, que también. Pero, final-

mente, estos últimos son tan poca cosa que he decidido dejar esas observaciones fuera de esta nota, más que nada por no ser tomado por un tiquismiquis. Enormes minucias, que diría Chesterton. Ya se las comunicaré al autor, de cara a próximas reediciones. Lo principal, que su libro está pero que muy bien. Ah, y encima tiene índice, cosa que por desgracia es hoy cada vez más infrecuente, incluso en Renacimiento.

Miguel Morey

Monólogos de la bella durmiente (sobre María Zambrano)

Alianza Editorial, Madrid, 2021

440 páginas, 13.30 €



Un cuento de hadas

Por JESÚS AGUADO

Es muy difícil escribir sobre María Zambrano. Su prosa desarbolada por momentos (manotazos o tifones sobre las ideas, sobre las imágenes, sobre la sintaxis, sobre los encadenamientos lógicos), epifánica (hallazgos repentinos que le obligan a uno a detenerse para que no se pierdan en la mar de fondo de la siguiente frase, del siguiente párrafo), poética (incandescencias y resonancias, soterramientos y deflagraciones, paradas bruscas y galopes enloquecidos), valiente (no le teme a los sueños de la razón, pero mucho menos a las razones de los sueños). Su estilo confesional, asordinado, perifrástico, envolvente, seductor. Su voz augural, entonada, casi chamánica. Cómo parafrasear o comentar esto sin caer, como tantos y tantos han caído, en la redundancia, en la elegía o desamor de lo académico,

en el descuartizamiento, en el robo. María Zambrano es quizás nuestra pensadora más habitable, pero también nuestra filósofa más inhóspita. Se deja pensar, en efecto, pero apenas se deja analizar. Se deja acompañar de paseo y luego te invita a su casa a compartir conversación, pero si uno intenta acorralarla con silogismos o escalpelos te expulsa sin contemplaciones de su territorio.

Son muy pocos, en efecto, y por lo dicho con anterioridad, los libros sobre ella que sobreviven a este filo cortante que separa la palabra viva de la palabra muerta. Este de Miguel Morey («relato de una experiencia de lectura») lo hace, y con creces. Porque está muy bien escrito (es imprescindible escribir bien para escribir de alguien que escribe bien, una obviedad que apenas

se tiene en cuenta en ciertos ámbitos intelectuales) y porque desde su preludio plantea el problema en los términos adecuados. Dice: «El vértigo a las alturas a las que hay que subir para poder colocarse *sobre* las palabras de María Zambrano [...], ese disgusto que nos recuerda que compartimos la visión binocular con las aves de presa, disgusto por tener que convertir a María Zambrano en el *objeto* del discurso, por tener que colocarla en el ojo de la rapaza, que ve a la vez la presa y su propia garra [...], temor a convertir en objeto de conocimiento aquello que es un medio de conocimiento. El temor a que deje de ser un medio de conocimiento a partir del momento en que pase a objetivarse». Un poco más adelante dibuja cómo debe leerse a María Zambrano: «El lector ideal de María Zambrano diríase que debe ser capaz de practicar algo parecido a ese dejadismo, tener la cortesía de estar por la labor pero dejándose llevar durante el tiempo de la lectura. Sin intervenir planteando sus propias discrepancias, debe tener la cortesía de limitarse a discrepar por cuestiones internas al propio texto y siempre dentro del juego que propone el texto». A partir de ahí, Miguel Morey, rescatando textos de distintas épocas y procedencias, va acompañando a María Zambrano por algunas de las obsesiones de ella, de las que él parece participar.

En el primer capítulo, uno de los más hermosos, casi un cuento con moraleja a la antigua, un niño juega con una caracola en una playa. Ese niño no sabe explicar su fascinación –y tampoco sabe que no sabe–, pero quien es testigo de la misma puede ver en él el eclipse de lo sagrado y la consumación de un sacrificio que, una vez completada nuestra conversión en adultos, nos ha separado de las cosas y de nosotros mismos. El

segundo capítulo se pregunta sobre el preguntar, esa policía y ese misterio que acechan a quien escribe. En el tercer capítulo Antígona, a la que María Zambrano dedica varios textos abrasivos e inolvidables, y que quizás sea la secreta diosa del oxímoron, intenta conciliar lo inconciliable –la muerte con la vida, por ejemplo–, un esfuerzo trágico que funda lo más genuinamente humano. En capítulos sucesivos se reflexiona sobre la duermevela, el sueño, el delirio (muy especialmente el de la biografía, o parte de ella, que la autora novela en *Delirio y destino*, un texto al que dedica especial atención Morey), el paso de la pensadora por La Habana y su encuentro con Lezama Lima, la soledad, la escritura, la lectura, el tiempo, la luz, la conciencia, Miguel de Molinos, la guía o, en varios apartes que enriquecen el volumen, José Ángel Valente, José Miguel Ullán o Ramón Gaya: temas zambranianos que Miguel Morey acompaña (también Valente, cuya amistad con Zambrano duró muchos años, aunque no toda la vida de ambos, o Gaya, con quien mantuvo un largo y muy interesante epistolario) sin intentar atrapar dentro de un puño (como una mosca cazada al vuelo, como una moneda robada de un bolsillo ajeno) con su prosa intensa, delicada, porosa, cálida, intuitiva y con momentos de gran cercanía con lo poético. En libros suyos anteriores ya se había ocupado, con el mismo respeto y la misma empatía, de Nietzsche o de Foucault (citamos además a Deleuze, Colli, Blanchot, Cioran o Bataille, asimismo estudiados o sentidos por él), que también son autores escurridizos (por voluntad propia, por estilo, por coherencia con un sistema de pensamiento o de dicción) y tan golosos para taxidermistas y descuartizadores. Un milagro, el de esta sintonía de un catedrático de universi-

dad –quizás la institución cultural que menos les ha entendido– con la obra de estos tres pensadores extemporáneos, refractarios a la nota al pie y a la bibliografía torrencial, que hay que alabar y del que hay que felicitar. Sintonía espiritual, si podemos definirla así, y sintonía de palabra, de un modo de ser uno mismo palabra, de tomar uno la palabra de otro y hacerla propia. Sintonía con la palabra de fuera (la de un libro, la emanada por otra voz), a la que uno hila la palabra propia para formar un entramado, un entredós, un vínculo vivo.

Porque las palabras, como nos enseñó María Zambrano y va citando o recordando Morey (se le ve recordar, repasar pasajes, pararse a meditar entrelíneas, callarse dentro de su texto), se envanecen con facilidad. Las palabras se endurecen, se anquilosan, se traicionan a sí mismas. Cuando lo hacen dejan de servir porque el ser humano necesita palabras vivas, palabras entrañables, palabras seminales, palabras medicinales, palabras visionarias. Palabras que ensanchen el mundo a medida que avanzan por él. Y que le devuelvan su misterio y su pureza a la historia, que no es o no debe ser patrimonio de los oscurantistas, los absolutistas o los irracionales, sino espacio de convergencia, claro del bosque, aurora. Las palabras deben airear el silencio que las atraviesa y tenerlo en cuenta, pactar con él, para no caer en el vicio de la opacidad, en la tristeza de la cerrazón al sentido. Hay que salvar las palabras, dice María Zambrano, porque sin ellas ninguno de nosotros se salvará. Hay que salvar las palabras de los filósofos, que la quieren poseer, y las de los poetas, que quieren ser sus esclavos, porque son ellos, con sus sistemas y sus delirios, los que velan por la razón, los que velan en el funeral de la razón occidental. Filóso-

fos y poetas ensayando nuevas formas de razón (poética, metafórica, cordial, disponible, mediadora, helicoidal, mística, débil, indirecta, hospitalaria: todas mencionadas por Zambrano a lo largo de sus textos junto con varias decenas más) mientras cada cual pone en hora el corazón y lo sincroniza con el del universo.

Alta misión desesperada esta de salvar las palabras, que empieza siendo encendida cosmogonía y enérgica metafísica –ambas en diálogo directo con la tradición grecolatina y cristiana– y termina traduciéndose en aforismos, en mandatos amorosos, en corazonadas, en símbolos, en homenajes, en ritmos o en relámpagos que, aunque siguen pretendiendo armar una maqueta argumental, el tejido o el esbozo de un edificio filosófico, no son sino la expresión de una fidelidad a la embriaguez originaria de la existencia. Las palabras de alguien disponible para el vuelo y en guerra contra la gravedad. Las palabras de quien ha entendido su escisión contemporánea (por un lado, su hemisferio consciente y, por otro, su hemisferio escondido; por una parte, sus valores denotativos y, por otra, sus melodías, sus pasos de baile, sus malabarismos, sus inmersiones o sus deflagraciones) y se dispone a suturar esa herida. Las palabras perdidas, las palabras de los dioses, las palabras del fuego: las palabras del alma cuando deja de ser aplastada por la historia o cuando esta deja de ser trágica y se convierte en ética, es decir, en democrática, en servicial, en subordinada y no dueña del hombre.

María Zambrano escribió *Claros del bosque* (1977) para recordarnos que tenemos que dormirnos en la luz, único método de conocimiento, único camino verdadero. En *Hacia un saber sobre el alma* (1933-1945) hace una defensa de la inspiración

frente a la idea, y del amor frente al vacío, y de Nietzsche frente a su amada Lou Salomé y frente a Freud. En *Persona y democracia* (1958) pone al poder y al amor a trabajar en favor de la esperanza y de la rehumanización de la sociedad. En *La tumba de Antígona* (1948) rectifica a Sófocles dando su propia versión de un mito en el que ella resume el horror de ciertos regímenes políticos y da claves sobre sus propias peripecias personales. En todos estos libros, reeditados junto a varios títulos más con prólogos magníficos en la colección de bolsillo de Alianza, y en el resto de la obra de María Zambrano, lo que se pone en juego es la palabra, ese vehículo para ser mejor lo que somos (un héroe, dice, es alguien que

coincide consigo mismo) en medio de tantas instancias que luchan denodadamente para que no lo consigamos.

Qué bello y acertado el título del libro, por cierto: *Monólogos de la bella durmiente*. Un cuento de hadas, quizás sea eso (y algo se dice al respecto en el prefacio). Un cuento con sus pruebas, sus símbolos, sus personajes buenos y malos, su misterio y su lección de vida. Un cuento para dormir bien, es decir, para dormir en dirección al centro de lo que uno es. Allí donde las aves rapaces no entran. Allí donde la buena prosa contribuye a que cada cual acceda a la buena vida que le corresponde, o debería corresponderle, por derecho de nacimiento.

**AHORA MISMO,
SEGURAMENTE
ESTÉS PENSANDO.**



**ENCANTADOS
DE RECONOCERTE.**

CLAVES

**LA REVISTA DE PENSAMIENTO CRÍTICO
Y AGITACIÓN CULTURAL**

A la venta en quioscos, librerías, Claves.kioskoymas.com
Suscripciones: 914 400 499 / suscripciones@prisarevistas.com

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 Ley Orgánica 3/2018, de 5 de diciembre 2018 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 el ejercicio de sus derechos o para realizar consultas relacionadas con protección de datos, por favor, consulte con el Delegado de Protección de Datos de AECID en esta dirección de correo electrónico: datos.personales@aecid.es

Precio: 5 €



MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES, UNIÓN EUROPEA
Y COOPERACIÓN



aecid



Cooperación
Española



9 771131 643008



0 0 7 6 2