

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSIER

ALEJANDRO ROSSI, ENTRE DOS MUNDOS
Coordina José Lasaga

ENTREVISTA

Fernando Castillo

MESA REVUELTA

Manuel Alberca, Carlos Barbáchano
Juan Arnau, Toni Montesinos

CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS

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

Director

JUAN MALPARTIDA

Administración

Magdalena Sánchez

magdalena.sanchez@aacid.es

T. 915823361

Suscripciones

María del Carmen Fernández Poyato

suscripcion.cuadernoshispanoamericanos

@aacid.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

MAEUEC, Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación
AACID, Agencia Española de Cooperación Internacional
para el Desarrollo

Ministra de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación

Arancha González Laya

Secretaria de Estado de Cooperación Internacional
y para Iberoamérica

Ángeles 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

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



DOSIER

ALEJANDRO ROSSI, ENTRE DOS MUNDOS

- 4 *Adolfo Castañón* – Once variaciones en torno a Alejandro Rossi
 17 *Carlos Ávila Villamar* – Dos claves rossianas
 22 *Cristian Crusat* – El enciclopedismo de naturaleza distractora de Alejandro Rossi
 33 *José Lasaga* – De filosofía a literatura: un camino de Alejandro Rossi



ENTREVISTA

- 58 *Juan Ángel Juristo* – Fernando Castillo: «Hoy día parece oportuno combinar literatura e historia»



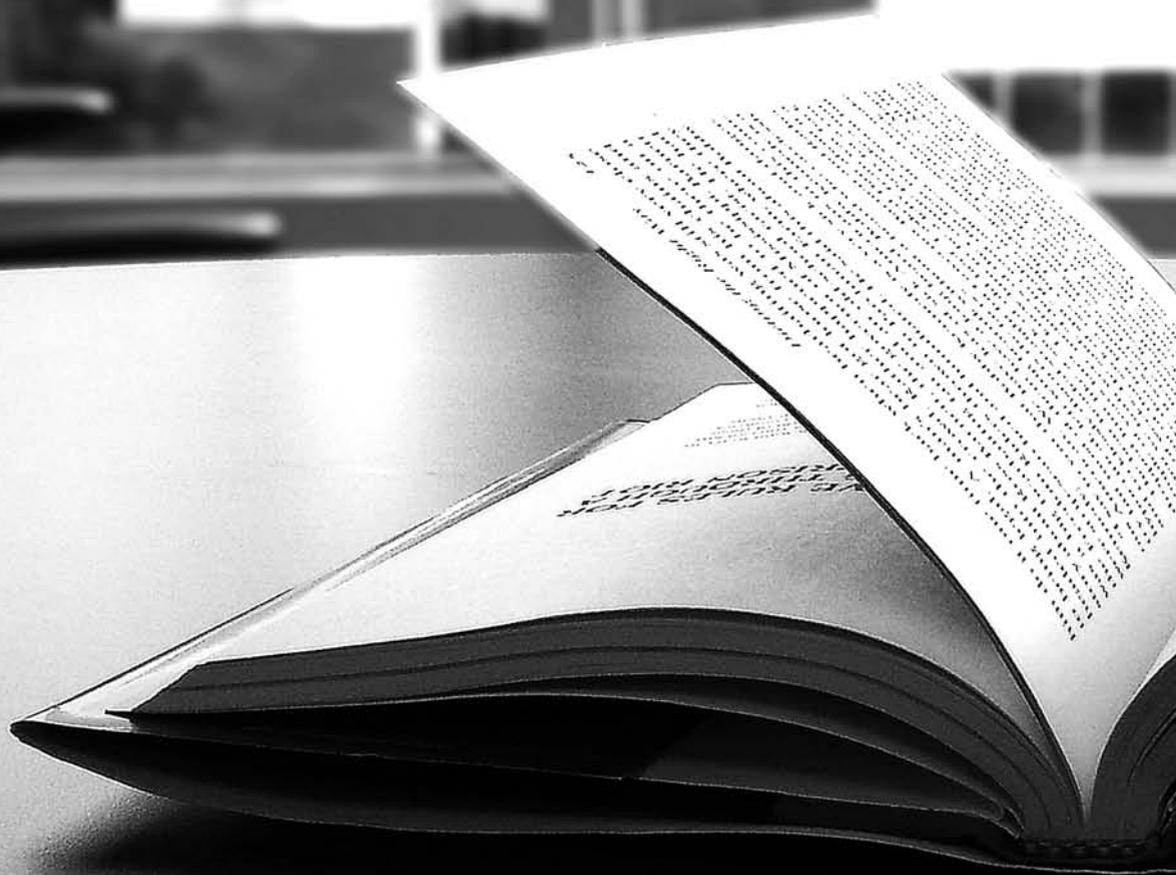
MESA REVUELTA

- 72 *Manuel Alberca* – La atracción de París y los escritores españoles
 86 *Carlos Barbáchano* – Eric Rohmer o la poesía de la inteligencia
 94 *Juan Arnau* – La ciencia inversa de Goethe. Un sueño inacabado
 112 *Toni Montesinos* – Gustave Flaubert o la invisibilidad autoral



BIBLIOTECA

- 124 *Mario Martín Gijón* – En torno a la guerra civil europea
 128 *Gerardo Fernández Fe* – Nuevas señales de Antonin Artaud
 132 *José Luis Gómez Toré* – Caminos de Ullán
 136 *Wilfrido H. Corral* – Maneras de ver. La novela
 142 *Julio Serrano* – El conocimiento como sazón
 146 *Isabel de Armas* – Hacia una vida digna





**Alejandro Rossi,
entre dos mundos**

Coordina José Lasaga

ONCE VARIACIONES en torno a Alejandro Rossi

I

Alejandro Rossi (1932-2009), Alejandro Francisco Rossi Guerrero, cifra en su persona el destino o la vocación transatlántica e itinerante de algunos autores hispanoamericanos: Luis Cardoza y Aragón, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Álvaro Mutis, Augusto Monterroso, Carlos Fuentes, entre otros. Vaivén incesante. Nacido en Florencia el 22 de septiembre de 1932, padre italiano y madre venezolana: «viví en hoteles algunos años de la infancia. Nos instalábamos –primero en Florencia, luego en Roma– en cuartos amplios y silenciosos, quitaban aquella mesa, el sillón lo movían hacia la izquierda, el escritorio y el sillón lo sustituían con muebles nuestros, querían cortinas gruesas, usaban sábanas y floreros propios, fuera esa porcelana que llevaba mala suerte, las paredes limpias, nada de acuarelas bobas. La lámpara para estudiar era mía y nunca me separé de un pequeño librero donde colocaba los textos escolares, *Tom Sawyer* y *Huckleberry Finn*».¹

Rossi nació el mismo día y el mismo año del que más tarde sería su amigo el novelista Juan García Ponce, ambos bajo el signo de Virgo y del Mono en el horóscopo chino. También nació un 22 de septiembre, pero de 1907, Maurice Blanchot, el crítico literario. Cuento esto porque formaba parte de las conversaciones sostenidas con Rossi a lo largo de los años.

II

«La historia tiene un comienzo aparatoso: en 1942 mi padre decide que la esposa y sus dos hijos deben abandonar Europa por razones de seguridad. Iríamos a Venezuela, y allí esperaríamos el final de la guerra. No era fácil salir de Italia».² «Sevilla, Cádiz, travesía en un

barco español, *El Cabo de Hornos*», «episodio del submarino alemán», «la mujer perfecta que deslumbra al niño», la travesía interminable en compañía de la madre y el hermano, llegada y estancia de dos semanas en la isla de Trinidad, la llegada a Puerto Cabello y, al final, el descubrimiento de que un amigo –Juan– le había dado al hermano de Alejandro ciertas cartas comprometedoras para un alemán acusado de espionaje, manipulando a los ingenuos hermanos.³ Sigue luego en Argentina, donde Rossi pasa los años de bachillerato, descubre a Jorge Luis Borges y se forma en un colegio jesuita a la sombra celosa y exigente del Padre Guillermo Furlong, el polígrafo e investigador incansable, autor de una *Biobibliografía del deán Funes*.⁴ «El padre Furlong es un religioso ejemplar, gloria de la Compañía de Jesús en Argentina, autor de numerosísimas obras de investigación histórica; una de las autoridades más reputadas por su saber y por el admirable equilibrio de su juicio», decía Enrique Martínez Paz, director del Instituto de Estudios Americanistas de la Universidad de Córdoba en su introducción «El deán Funes polígrafo» a la *Bio-bibliografía...* citada, acometida a lo largo de muchos años y para la cual Furlong tuvo que «recorrer bibliotecas y archivos privados, públicos y privados en el país y en el extranjero, familiarizarse con los temas más diversos...» para producir «uno de esos libros extraordinarios en los que se reúne una vasta erudición, un incansable afán de investigador, una extraña serenidad de juicio» (p. III).

«Entre las múltiples deudas literarias –con libros, autores, y colegas– que un hombre de mi edad acumula –recordaba Alejandro Rossi al recibir el Premio Xavier Villaurrutia en 2007–, deseo destacar los nombres de aquellos que, además de enseñarme literatura, me animaron personalmente a escribirla. En el origen están los pagos por derecho de autor que mi madre me dejaba sobre mi cuaderno de narraciones y después el mítico padre Furlong, el fanático y ruidoso jesuita irlandés, inesperado dueño de un extraordinario oído para la prosa y el verso modernista».⁵ El jesuita, conocido como historiador, era miembro de la Academia de Historia Argentina. Le daba clases al joven Alejandro en el colegio jesuita El Salvador. La visión de Rossi de este sacerdote fue siempre ambigua: «un irlandés bastante enloquecido, pero que le gustaba la literatura y la historia».⁶

El padre Furlong me hizo leer a Rubén Darío –me dijo Rossi en la primera conversación que me concedió hace años–. Nos reunía a un grupo de estudiantes, que él pensaba interesados, y nos explicaba, claro, a su manera, ciertas cosas de Rubén Darío. Es cierto que también nos hizo leer a Núñez de Arce y a mí se me

quedó por desgracia aquella poesía de Núñez de Arce que creo se llama «El vértigo», que comienza: «Conciencia nunca dormida, mudo y pertinaz testigo que no dejas en la vida crimen sin castigo». Yo la utilizaba porque había leído en unos periódicos algo sobre los ejercicios de memoria. Yo quería tener una memoria prodigiosa, y utilizaba a Núñez de Arce para hacer esos ejercicios, de manera que no es sólo culpa de Furlong sino también culpa mía que se me hayan quedado estas terribles estrofas en la cabeza.

Furlong nos hizo leer a Rubén Darío y otras cosas. Nos hizo leer algo de literatura argentina del siglo XIX. Recuerdo que nos hizo leer a Miguel Cané y a Eduardo Wilde, a quienes yo creo que nadie lee ya. Wilde me quedó como un autor de historias lacrimógenas, escribió la historia de un niño que nunca se acababa de morir o algo así, pues si no recuerdo mal, Eduardo Wilde era médico.

De alguna manera, Furlong nos hizo leer ciertas cosas que ya estaban en la literatura. Otra cosa muy importante: Furlong nos hizo escribir, es decir, nos obligaba a escribir.

Su máximo logro didáctico consistía en hacernos desarrollar en ciertas composiciones ciertos temas. Por ejemplo, un clavo, un zapato, un vaso, un bastón. Nos obligaba a escribir sobre eso; pero sí nos daba mucha libertad. Nos decía: «escriban lo que ustedes quieran, lo que se les ocurra, lo que les pase por la cabeza», y nosotros escribíamos sobre esas cosas. Yo me animaba mucho con esto, Furlong nos corregía nuestras composiciones, nos hacía comentarios y cosas por el estilo. A mí me gustaban tanto los ejercicios de Furlong que yo le hacía los ejercicios, le redactaba los temas, a un amigo que se llamaba «El gordo» Jáuregui [...] y esperaba con una enorme ansiedad las calificaciones de Furlong. Yo, a mi vez, le escribía a Furlong las otras composiciones: las mías. Debo decir que Furlong siempre le puso 9 o 10 al «gordo» Jáuregui. Pero el «gordo» nunca me celebraba. Recuerdo que esto era una frustración permanente.⁷

Habría que leer con lupa estos párrafos para reconstruir el *modus operandi* mental del escritor Alejandro Rossi, donde conviven placer, deber, coacción, diversión, fábula y complicidad con una voracidad literaria que prefigura el espacio de la obra futura. Rossi tuvo la suerte de ser educado por un riguroso investigador de la historia de la independencia de Argentina, que además estaba dotado de un fino oído literario. Esto no podía dejar de tener algún efecto sobre su obra ulterior. Una de las cosas que lamento es el no haber podido enseñarle a Alejandro esta obra

que Furlong imprimió en Córdoba cuando él tenía siete años y su maestro cincuenta. La *Bio-bibliografía del deán Funes* se publicó en 1939. En 1944, Jorge Luis Borges en su libro *Ficciones* incluiría su cuento «Funes el memorioso», publicado dos años antes, en *Sur* en 1942. Borges tal vez aludía en su cuento sobre el insomnio al infatigable deán Funes. La asociación entre Rossi, Borges y Funes no es fortuita.

III

Para el joven Rossi *Tom Sawyer* y *Huckleberry Finn* representaron un descubrimiento axial y perdurable:

Ese raro poder de que un libro adivinara lo que pensaban esos dos muchachos. En segundo lugar, el entusiasmo asombrado de identificarme con ellos. O sea, la alquimia de que el escritor al adivinarlos a ellos me adivinara a mí. ¿Cómo era posible que al describir a Tom y Huck me describiera a mí? ¿Cómo sabía Mark Twain lo que yo pensaba o podría pensar? [...] Había yo tocado un secreto de la literatura y un enigma epistemológico. Lo que sí tenía claro es que ya nunca estaría solo. Como si hubiera descubierto una comunidad humana más allá de las épocas históricas y de los paisajes distintos. ¿Qué otro regalo, me pregunto, puede competir con éste, con el de saber que nos entendemos con personas tan diferentes? Yo pienso, ahora, que me había asomado a una verdad en la que aún creo: la literatura como el gran lenguaje subterráneo de la humanidad. La literatura como una conversación de todos, la que pulveriza, la que disuelve la extranjería.⁸

El primer libro memorable en el recuerdo de Alejandro Rossi fue *Las mil y una noches*. Sin embargo, la lectura de esta obra se vio interrumpida abruptamente: «Lentamente me fui metiendo en el libro, me fui adentrando. Recuerdo a esta negra que yo obligaba a quedarse y a seguir leyéndome. Esta mujer que creía a lo mejor otra cosa, quién sabe lo que pensaba, poco a poco empezó a asustarse. Se fue asustando y ya no podía quedarse más. Al final, creo que le dijo a mi madre algunas cosas raras: “a este niño yo no sé lo que le pasa”. Y ya no quiso seguir leyéndome *Las mil y una noches*». A ese primer recuerdo de un libro o más bien de una lectura sucede la aparición memorable de *Tom Sawyer*:

Unos años más tarde, cuando ya estábamos en Buenos Aires –tendría unos once o doce años–, me enfermé, tuve una otitis, y mi madre me regaló Tom Sawyer. Para mí este fue realmente el descubrimiento fundamental de lo que era un libro, el descubrimiento

de la forma, el descubrimiento de lo que se podía hacer en un libro, de lo que se podía hacer escribiendo, el descubrimiento de que se podrían narrar cosas, de que se podría contar. Yo recuerdo que esto fue mucho más impresionante que el propio Tom Sawyer, que releí y releí tres, cuatro, cinco veces a lo largo de esos años.

El Tom Sawyer me deparó, además, otra cosa, el descubrimiento de la forma. Suena pedante, pero es la verdad, no lo puedo decir de otra manera. En Tom Sawyer descubrí que se puede armar una cosa, que se puede armar una narración.

Además, lo que me dejó la lectura de Tom Sawyer fue, digámoslo así, la conciencia de que uno podía –permítanme estos términos horribles– meterse de alguna manera en la realidad, rehacerla, intervenir en ella escribiendo y, sobre todo, que uno podía mentir, que yo también entonces podía escribir una cosa que a lo mejor era mentira y hacerla pasar como verdadera. Esto me pareció formidable, me dio un arma que yo ni siquiera sospechaba [AR. «Primera conversación» en Adolfo Castañón, *Algunas tardes con Alejandro Rossi. Conversaciones, ensayos y apuntes*, El Colegio de México, 2010, México, pp. 20-21].

No es extraño que Rossi asentara más adelante en *Manual del distraído* en el texto «Robos» citado al principio de este mismo artículo que *Tom Sawyer* y *Huckleberry Finn* hayan sido durante muchos años la almohada en que descansaba la cabeza del joven soñador.

IV

Los fantasmas de la traducción y de las fronteras recorren la obra de Alejandro Rossi Guerrero. No muchos saben que en 1956 tradujo para el FCE una *Historia de la astronomía* de Giorgio Abetti, y que cuando titula un cuento «El brillo de Orión» sabe a qué se refiere. Tampoco muchos están enterados de que el apellido materno lo entronca directamente con el General José Antonio Páez (1790-1876), el de los lanceros de la independencia venezolana que se opuso a Simón Bolívar y encabezó el movimiento separatista, «La cosíata» que daría origen a la actual Venezuela. Rossi, que durante mucho tiempo vivió en México como residente extranjero, traía un viejo billete de veinte pesos como amuleto y símbolo de su extranjería. A Rossi le gustaba hablar de su glorioso antepasado y celebraba que yo tuviese entre mis libros la *Autobiografía del General José Antonio Páez*,⁹ obra de la cual hablamos no pocas veces, como también del *Archivo* de Francisco de Miranda o de las *Memorias del General O'Leary*. En *Edén*:

vida imaginada, la figura del General Páez se presenta como una seña de orgullosa identidad entre los hermanos, Félix y Álex o Alejandro...

Atesoraba esa condición de extranjero, o mejor, de tener varias patrias. La Italia nativa, la infancia trashumante y venezolana, la adolescencia argentina o más bien bonaerense, la experiencia cosmopolita del que tiene la raíz o las raíces al aire, entre Roma, Sevilla, Caracas, Buenos Aires, México, Alemania e Inglaterra. Tal intermitencia en lo civil se complementa en la ecuación vital con la necesidad de dominar y conocer las lenguas de ese continente hispanoamericano que conoció al derecho y al revés. De hecho, cabría decir que en parte su obra se puede explicar en función de la búsqueda de un lenguaje, de un lugar de la enunciación (*El lugar del escritor*, de 1992, para saludar a su amiga la novelista venezolana Victoria de Stefano) que va metamorfoseándose y pasa de lo académico a la experimentación con las hablas diversas que lo atravesaban. La escritura de Rossi es por demás sensible a las insinuaciones y provocaciones de «la musa dialectal», para tomar en préstamo una expresión del poeta Eugenio Montale. Este proceso se encuentra nítidamente manifiesto en *Manual del distraído*, *La fábula de las regiones* y, sobre todo, en *Edén: vida imaginada*, que desde luego forma parte del conjunto. El ir y venir entre las lenguas, pero sobre todo lengua adentro: ése es el juego subterráneo de las contra-fábulas de Alejandro Rossi. Está siempre con el oído pegado a la tierra o a la piedra, o al enjambre y algarabía de las voces que se le van cruzando. Es un cazador de voces tanto como un expositor de ideas y un observador implacable de los escenarios desde donde se producen las ideas y las creencias, las opiniones, tanto como del escenario interior en que se va desarrollando cada instante la experiencia. Esto lo hace inevitablemente político, corrosivo, nadador en las aguas frías de la contracorriente. No es extraño que sus amigos, —llámense Octavio Paz, Juan Nuño o Guillermo Cabrera Infante— hayan sido disidentes. Para decirlo con George Steiner, Rossi es un extraterritorial.

V

La práctica de la contra-fábula es paralela a la cacería de creencias y lugares comunes, desde actitudes que a su vez cambian anclajes y puntos de vista. El proyecto cabría ser acomodado en el horizonte de una *Filosofía en metáforas y parábolas. Una introducción literaria a la filosofía* como la propuesta por Juan David García Bacca desde México en 1945 quien ya desde esas fechas estaba consciente

de que «individualizar la filosofía es un cierto robo a la verdad objetiva». ¹⁰ En esa obra García Bacca, discípulo disidente de Ortega, subrayaba hasta qué punto la filosofía está impregnada de teatralidad y cómo no puede dejar de ser concebida al margen de la cuestión clave del género o de los géneros literarios. Esta cuestión mercurial desveló a Rossi a lo largo de su obra.

La mención a José Ortega y Gasset no es casual. Rossi le dedicó un largo ensayo: «Lenguaje y filosofía en Ortega», con el cual cierra sus *Obras reunidas*. Hablar de Ortega equivale a hablar de un filósofo que es también un escritor y un periodista, de un catedrático que es a la par hombre de mundo y editor. La vocación filosófica de Ortega y Gasset se juega paralelamente a la vocación literaria resuelta en el ensayo: la filosofía entre bambalinas aparece y desaparece en la intermitencia o vaivén del «*genus dicendi* sistemático», una fórmula que aparece reiterada por Rossi en ese texto donde trata de hacer la anatomía de este inabismable pensador y de su búsqueda de la «plenitud de significado». Alejandro echa mano de otro término para tratar de comprender el proyecto intelectual de Ortega; me refiero al de «salvación». Voz que tiene viejas raíces en la cultura hispánica. Fue utilizada por Rafael Segovia –otro gran conversador y conocedor de la praxis política–, para dar título a su obra *Tres salvaciones del siglo XVIII español* (Feijoo, Torres de Villarroel, Cadalso; 1960). Si la voz «salvación» fue utilizada por Alejandro Rossi para tratar de entender cabalmente el proyecto intelectual de José Ortega y Gasset, ¿no cabría echar mano de ella para intentar ceñir el de la escritura plural de Alejandro Rossi?

VI

En la obra de Alejandro Rossi conviven distintos géneros y prácticas literarias. Casi podría decirse que ilustran un museo de la retórica literaria o de las formas y procedimientos de la enunciación. De un lado, el ensayo filosófico más severo y riguroso, en el otro extremo el diario, la fantasía, la parábola; de un lado un lenguaje universal y del otro una suerte de práctica y mimesis de la oralidad campante a lo largo y a lo ancho de Hispanoamérica, como es el caso de los cuentos de *La fábula de las regiones*: «El cielo de Sotero», «La estatua de Camargo», «Sedosa, la niña», «El brillo de Orión», «La lluvia de enero» y «Luces del puerto». Rossi no sólo vivió entre Europa y América, entre Venezuela, Argentina y México, literariamente se asoma en sus narraciones a otros rumbos lingüísticos del continente. Uno de los modelos literarios

de Rossi en este último sentido es el de Valle Inclán y en particular de la novela *Tirano Banderas* (1926). Entre esta última novela y la prosodia desplegada en los diversos cuentos de *La fábula de las regiones* se da una afinidad radical que a su vez refleja la diversidad de las prácticas lingüísticas que se verifican tanto dentro de España como entre España y los distintos países de América Latina. El abismo de la traducción se abre a cada paso en su obra.

VII

Después de haber pasado unos breves meses en California en 1951, donde encuentra a Vicente Gaos, el poeta y hermano del filósofo José Gaos. Rossi llega a México a los diecinueve años. Se había formado en Argentina donde hizo su bachillerato. Quiere estudiar filosofía. Se encuentra con Luis Villoro, Fernando Salmerón, Emilio Uranga y el mencionado maestro José Gaos. Con éste, realiza una tesis de maestría sobre la *lógica* de Hegel. Merece una mención *Cum laude*. Le atrae la filosofía y gracias a su maestro José Gaos se encamina a Alemania donde se encontrará al filósofo Martín Heidegger, al igual que lo habían hecho antes Luis Villoro y Emilio Uranga.¹¹ Al regresar de Europa participa en un seminario organizado por su maestro José Gaos, con Luis Villoro, Ricardo Guerra, Vera Yamuni y Emilio Uranga, autor de *Andanzas de mocedades*. Rossi la leyó y dijo de ella que si Uranga «había ingresado a la filosofía “de una hermosa mujer”, cursilería por cursilería, él, por su parte, había sido introducido por un acedo y mal oliente jesuita». ¹² Tanto Uranga como Rossi habían «vuelto de Europa, decepcionados de la filosofía alemana, y había que llenar el vacío con otra “moda”, con otra “vigencia”». ¹³ Rossi acuñó la frase que cita el autor de *Astucias literarias*: «después de todo, Uranga, para algo nos sirvió aprender alemán, para poder leer a Ludwig Wittgenstein». ¹⁴ Uranga escribió «Tensiones Rosinianas», uno de los textos más penetrantes dedicados a *Manual del distraído*, publicado en *El tablero de enfrente. Segunda serie*, México, 1981. Ahí alcanza uno de los temas profundos de Alejandro Rossi. En ese texto Uranga concentra muchos nombres en torno al comentario del *Manual del distraído*, uno de los temas profundos de Rossi es alcanzado en este texto de su antiguo y repudiado amigo Emilio Uranga: «el sujeto se mueve y actúa obedeciendo a su lógica. Hay que aceptar la confusión». ¹⁵ Uno de los textos más inquietantes de *Manual del distraído* se titula justamente «Sin sujeto» y se refiere a la imposibilidad de encontrarlo: «pero nada de esto exime de culpa a esos libros plomizos,

herederos de una falsa tradición, al saber, la búsqueda del sujeto». Esta inquietante indagación lleva a Rossi muy lejos: «La acción humana es una ilusión. ¿Qué importancia tiene saber quién hizo algo? ¿Por qué empeñarse con tanta saña en identificar al sujeto de una acción? ¿Qué más nos da si fue el primo o el robusto san Bernardo el padre de la criatura? Una curiosidad de policías y abogados alimentada por una literatura a la vez ávida e ingenua. ¿Esa ridícula obligación de precisar quién abrió la puerta, quién tocó el timbre, quién envió la carta, quién se lavó los dientes, quién se durmió en esa cama, quién mantiene a la viuda, quién estrangulo a la gata!».¹⁶

VIII

A fines de 1982, se publicó *Los existencialistas mexicanos* de Oswaldo Díaz Ruanova, un periodista contemporáneo del grupo Hiperión. Recuerdo que le mostré el libro a Alejandro. «Es un libro chismoso». Tenía razón. Ahí aparecen José Ortega y Gasset, José Gaos, Luis Villoro, Emilio Uranga, Jorge Portilla e, inevitablemente...

Alejandro Rossi gozó de la privanza de Gaos y justificó el seminario de Hegel con su brillante examen. Entre los sinodales que lo examinaron, recordamos a Francisco Larroyo y a Eli de Gortari. Tan acertado estuvo Rossi en sus respuestas, que Larroyo calificó la prueba de «verdadera fiesta de la inteligencia». El joven Rossi fue aprobado «summa cum gloria», y Edmundo Valadés le dedicó una minuciosa crónica. El emocionado Gaos comparó a Rossi con un hondero antiguo, un pequeño Davis que ganó su batalla ante Hegel, gigantesco Goliat. Gaos agregó aún que no recordaba otro examen tan brillante ni tesis sobre Hegel tan claramente escrita. Nunca estuvo tan contento, como en el homenaje a Rossi en el «Ambassadeurs». Marchó Alejandro a Friburgo y a su regreso dijo que Heidegger no sólo era un filósofo extraordinario, sino también un extraordinario profesor... Años después visité a Rossi en Oxford, en el Magdalen College, que allá pronuncian «mod-lén», como en los tiempos en que los primeros maestros llegaron de París. En el cuarto piso de Humanidades de Ciudad Universitaria, formó Rossi generaciones de alumnos en las filosofías sobre el lenguaje. Todos creyeron en la capacidad de Rossi, como no fuera el venerado Mario de la Cueva, que el otoño de 1965, en París, en el desaparecido hotel «Iená» ante Uranga, Muñoz Ledo y otros mexicanos, profetizó que Rossi no escribiría un tratado filosófico.¹⁷ Y, en 1978, seducido por Borges, dio a la estampa su *Manual del*

distraído, ensayos y relatos que declararon su gusto por el juego, la moral, la amistad y la literatura.

IX

Alejandro Rossi amaba los deportes, los juegos, las competencias. De niño y adolescente nadaba y montaba a caballo, era un admirador del corredor de autos y motocicletas «Tazio Nuvolari, el del cráneo de platino», como le decía su hermano mayor. Fueron célebres los partidos de pimpón que jugó con Juan José Arreola, y me consta que le apasionaba el fútbol, aunque creo que no le interesaba mucho ni el boxeo ni el ajedrez. Le fascinaba el juego de la política y gozaba la cercanía con algunos amigos politólogos, que a su vez eran amigos de políticos, como lo fue Fernando Pérez Correa. Además de su vocación filosófica y literaria, Rossi era un universitario capaz de acompañar al rector Juan Ramón de la Fuente a dialogar con los huelguistas en el paro que tuvo en vilo a la UNAM entre 1999 y 2000, y produjo la caída del rector Barnés. A Rossi le gustaba estar en ciertos espacios como el FCE y el Instituto de Investigaciones Filosóficas. Llegó a ser Director de la Imprenta Universitaria, cargo que ocupó durante un breve periodo. En esas esferas se hacía palpable el entusiasmo que le causaba estar en el mundo del mando.

A Rossi le fascinaba conversar y dar rienda suelta a la imaginación en diálogos de viva voz, o incluso telefónicos. Podía estar horas hablando al teléfono, por ejemplo, con Octavio Paz y con muchos otros. Sus oídos conocieron la fiebre producida por las interminables conversaciones telefónicas.

X

Para Alejandro Rossi la amistad y la conversación que la sostiene y la acompaña no eran casuales. Sus amigos fueron, como en el caso de José Gaos, sus maestros; sus compañeros de navegación, como en los casos de Luis Villoro, Jorge Portilla y Emilio Uranga o en los de José Bianco, Octavio Paz, Rafael Segovia, Jaime García Terrés, Salvador Elizondo, Gabriel Zaid o Juan García Ponce. También tuvo otros amigos más jóvenes como Enrique Krauze, Juan Villoro, Guillermo Sheridan, Christopher Domínguez, Fabio Morábito o Fabien Bradú. De todo ese universo de amistades, subsisten algunos rastros escritos, susceptibles de documentarse. Están, por ejemplo, el texto de Rossi «Una imagen de José Gaos», incluido en *Manual del distraído*, o los textos reunidos con el título *Filosofía y vocación. Seminario de filosofía moderna de José*

Gaos, editado por Aurelia Valero en 2012, en el cual se cruzan los trabajos y comentarios de Gaos, Villoro, Uranga, Ricardo Guerra y Rossi en torno al tema axial de la vocación. Dentro de ese horizonte estarían también las tres cartas que Rossi le dirigió a su amigo Emilio Uranga desde Alemania entre 1954 y 1956 (como se desprende del epistolario de éste; se desprende también de ahí que los amigos no se tuteaban, se hablaban y escribían de usted) y el texto que improvisó Alejandro Rossi en el acto para recordar a Emilio Uranga después de su fallecimiento, titulado «Emilio Uranga, un demonio no convencional».¹⁸ Ese demonio es el de la conversación y del desprendimiento que exige la estima intelectual. No se encuentra recogido en las *Obras completas* de Rossi, de 2005. Quizá porque dichas palabras no fueron sancionadas por el autor que, aunque era muy crítico de la función del «sujeto» en el discurso, hasta el punto de escribir un texto titulado «Sin sujeto», era también muy celoso de lo que se imprimía y encuadernaba con su nombre. Me permito entresacar de ese texto de Rossi sobre Uranga algunos tramos:

Yo sugeriría, por ejemplo, que se hiciera un tomo de correspondencia de Uranga. A él le gustaban mucho estos géneros dieciochescos, un poco ficticios: se escribía cartas a sí mismo; nos escribía cartas cuando vivíamos a dos cuadras; escribía cartas a un amigo en Francia, cuando estaba al otro lado del pasillo; en fin, a él le gustaban todas estas cosas, estos géneros literarios que él se inventaba. Por eso, creo que un tomo de cartas en verdad sería interesante. Yo conservo algunas de su periodo de Alemania y son francamente impresionantes. Son cartas de los años –si no me acuerdo mal– 53 y 54, en que Uranga ya en una cierta soledad escribió unas cartas kilométricas que yo recibía y contestaba a medias. Hoy vuelvo a encontrar, en estos libros, algunas de las ideas incluidas en aquella correspondencia. Por ejemplo, una que me viene a la memoria: decía Uranga que no tuviéramos miedo nosotros dos de ser muy pedantes en las cartas, decía que entre nosotros la naturalidad era la pedantería y que justamente lo artificial habría sido tener una correspondencia medida, muy simplona, etcétera, etcétera [...].

Hay una especie de característica que es quizá la que más me emociona en los tres libros de Uranga. Es, por cursi que parezca, por anormal que parezca decirlo: el amor a las ideas. Uranga era sencillo, pero en realidad es muy raro. Se dice que Uranga tuvo otros intereses, pero éstos son puros cuentos chinos. Ciertamente Uranga sobrevivió después de algunas maneras, unas mejores y otras peores; pero lo que siempre lo apasionó fueron las ideas. A

Uranga le gustaba la filosofía real y profundamente, y por eso me atreví a decir en alguna ocasión que su generación, filosóficamente hablando, era la inteligencia más natural. Esto se nota a través de formas literarias muy hechizas, muy artificiosas en algunos momentos. Pero hay siempre ese temple fuerte de pensador, de filósofo y de hombre buscador de ideas. Creo que nada le gustaba a él más que eso: conversar de filosofía, escribir de filosofía, leer filosofía; esto era su pasión auténtica.¹⁹

Al hablar de Uranga, Rossi no puede dejar de referirse a los textos que ha escrito sobre Gaos, maestro y amigo de ambos:

Emilio Uranga dice cosas muy agudas sobre la personalidad de Gaos y las dijo en vida. A quien lo lea ahora le parecerá quizá excesivamente cruel, duro. Porque sucede que la de Uranga no es una prosa monjil; es una prosa de un hombre polémico, un poco ácida, de un hombre enojado. Es la prosa un poco canalla a veces, en el buen sentido de la palabra, y él es un hombre con tendencias al epigrama, a la frase rotunda, y que goza mucho en la refutación de algo y en el desmontar una personalidad o un conjunto de ideas. En este sentido es un escritor muy interesante y yo diría que muy completo. Esta es una de las sorpresas que se llevará quien lea los libros ahora. Creo que tiene una vena innata de ensayista, porque es muy variado en sus apreciaciones, es un hombre de muchas lecturas, que sabe elegir las citas adecuadas, que se sabe adornar; en ese sentido funciona muy bien. Pero, con lo de Gaos a veces es sumamente duro. Yo recomendaría a quienes lo lean ahora que no se dejen llevar tanto por estas apariencias estilísticas, pues había una relación inmensamente amorosa entre Gaos y Uranga y todo esto es un homenaje, en definitiva, de Emilio Uranga a José Gaos.

*Emilio dice por ejemplo que los textos que explicaba su maestro eran como cadáveres. Después hay alusiones interesantes, pero no explicaciones a fondo, de esto que todos notamos y que fue una tragedia para el propio Gaos y una fatiga para sus lectores: su estilo literario, el terrible castellano que escribía; una cosa realmente extraña, y yo diría que no he descubierto un español tan raro como el de Gaos. Uranga se hace esta pregunta, se burla mucho, hace muchas paráfrasis de esto y se interroga, como nos interrogamos todos, de dónde venía esta manera pedregosa de escribir, terrible de Gaos. Incluso propone algunas hipótesis. En el libro *Astucias literarias* hay una que me parece más certera –yo también la he pensado–: que Gaos venía de una tradición fenomenológica, digamos de segunda generación, donde el ideal –por llamarlo de algún*

*modo— era describir con una perfección de hormiga, con una lupa, todos los diferentes detalles del asunto en cuestión. Entonces esto era lo que hacía que esta prosa se volviera prácticamente ininteligible, y que fuera una desgracia en Gaos. Pienso que si hubiera tenido, con las ideas que manejaba, una prosa más limpia, más ligera, otra habría sido su fortuna.*²⁰

XI

Hombre-levadura, Alejandro Rossi polinizaba su entorno, lo transformaba y hacía crecer. A su paso, el grupo cristalizaba y cobraba forma, hacía revista, se creaba un rico entrono compuesto de amigos y lectores, provenientes de varios rumbos y disciplinas. Era un académico profesional y, a esa profesión, la sazonaban sus vocaciones paralelas de filósofo y de escritor, de pensador y filólogo, siempre comprometido con la historia, con el quehacer de lo histórico como agenda y perspectiva. Esta condición plural se refleja en la multiplicidad de hablas y saberes que conviven en su obra literaria y crítica. La levadura es lo que levanta, y Rossi no podía renunciar a ese ejercicio continuo del asombro, del despertar y del despertar dentro del despertar. La levadura está compuesta por microorganismos, por familias de hongos. Los escritores no nacen solos.

NOTAS

¹ Alejandro Rossi, «Robos», *Obras reunidas*, México, FCE, 2005, p. 56.

² «Relatos», *Idem.*, p. 40.

³ «Relatos», *Idem.*, p. 40-48.

⁴ Guillermo Furlong, Universidad Nacional de Córdoba, 1939, 423 páginas.

⁵ Rossi, «Premio Xavier Villaurrutia», *Letras Libres*, núm. 100, 30 de abril de 2007.

⁶ Rossi, *Edén: vida imaginada*, México, FCE, 2006, p. 247.

⁷ Adolfo Castañón, «Primera conversación», *Algunas tardes con Alejandro Rossi: conversaciones, ensayos y apuntes*, México, El Colegio de México, 2010, p. 21-23.

⁸ Rossi, «Cartas credenciales», *Obra reunida*, pp. 486-487.

⁹ Vol. I y II, Librería y Editorial del Maestro, Caracas, 1946, facsímil de la 1ª ed., Hellet y Breen, Nueva York, 1869.

¹⁰ Juan David García Bacca, *Introducción literaria a la filosofía*, Primera edición en Universidad Central de Ve-

nezuela: 1964, Primera edición en Anthropos Editorial, 2003, p. 10.

¹¹ Sobre la relación de José Gaos y Emilio Uranga véase *Algo más sobre José Gaos*, advertencia, edición y selección de Adolfo Castañón, México, El Colegio de México, 2018.

¹² *Astucias Literarias*, Gobierno del Estado de Guanajuato, Guanajuato, 1990, p. 182.

¹³ *Idem.*, p. 183.

¹⁴ *Idem.*, p. 184.

¹⁵ *Idem.*, p. 98.

¹⁶ Rossi, *Obra reunida*, *op. cit.*, pp. 252-253.

¹⁷ Oswaldo Díaz Ruanova, *Los existencialistas mexicanos*, Editorial Rafael Giménez Siles, México, 1982, p. 232.

¹⁸ Emilio Uranga, *Años de Alemania (1952-1956)*, Bonilla Artigas, Instituto de Investigaciones Filosóficas, México, en prensa.

¹⁹ Alejandro Rossi, «Emilio Uranga: un demonio no convencional» en *El instante de Emilio Uranga*, edición de Jorge Olmos Fuentes, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1991, pp. 37-45.

²⁰ *Idem.*

DOS CLAVES rossianas

Leí *Manual del distraído* por primera vez en un cuarto de hotel (circunstancia que habría agradado a Rossi) porque una amiga, Adriana Rodríguez Alfonso, me lo había recomendado. Tras terminar cada ensayo, mientras cenaba o merodeaba la terraza de decoración falsamente mediterránea del hotel, no sólo me volvían a la mente frases afiladas o anécdotas empáticas que acababa de leer: sin quererlo veía la distribución del espacio, el impertinente entretenimiento de la piscina, las relaciones entre los demás huéspedes, desde los ojos de Rossi. Lo que hacía singular la prosa de *Manual del distraído* constituía además una forma singular de pensar.

Hay una especie de consenso en la crítica, más o menos perezoso, que señala la hibridez genérica, la mezcla de narración y ensayo, como la principal marca de singularidad de *Manual del distraído*. No obstante, para que «x» pueda considerarse la marca de singularidad de la prosa de un libro deben cumplirse dos requisitos: 1) que «x» se manifieste en la mayor parte del libro y 2) que «x» no se manifieste de la misma manera en otros libros con los que pueda ser comparado. Por un lado, si bien es cierto que la «miscelánea» de Rossi (uso el agradable término de Francisca Noguerol Jiménez) acopla ensayos, relatos confesionales, traducciones y epigramas, la hibridez genérica está más presente en la suma de ellos, en el conjunto, que en cada texto por separado. Excelentes ensayos de *Manual del distraído*, tales como «Plantas y animales», «El objeto falso» o «La doma del símbolo», de quererlo podrían mofarse de su ortodoxia genérica. De hecho, los ensayos narrativos son minoritarios (de los treinta y cuatro textos que podemos consultar en el índice, cuatro son aforísticos, doce son ensayos narrativos y dieciocho son ensayos más o menos convencionales). Por otro lado, la hibridez está presente en otros autores mexicanos de la camada, como Zaid, Elizondo, Monte-

roso y Jaime García Terrés. Se puede decir que tenía mucho que ver con la naturaleza de la revista *Plural* en la que escribieron y de la que salieron diferentes compilaciones, a veces con el propio nombre de las columnas que llevaban (es lógico que, compilados en un libro, los artículos de una columna luzcan heterogéneos, y hagan lucir híbrido al libro como conjunto). La singularidad de *Manual del distraído*, por tanto, debe buscarse en otro lado.

En *El arte de perdurar*, de Hugo Hiriart (alumno de Rossi, y autor de una «miscelánea» posterior: *Disertación sobre las telarañas*), encontré quizás una nueva clave de lo «rossiano». En uno de sus textos iniciáticos, Borges observa que el lector no suele comprobar los complicados razonamientos del ensayista, suele por el contrario confiar en su honradez, y terminada la lectura sólo recuerda un resumen vacilante de lo expuesto. «Para evitar desventaja tan señalada, desecharé en los párrafos que siguen toda severa urdimbre lógica y hacinaré los ejemplos», nos dice Borges. Es decir, de manera premeditada poblará de ejemplos su prosa y dejará que ellos por sí mismos hablen. Hiriart descubre que en sus ensayos posteriores Borges revalida este principio: si va hablar de un poeta, lo hace desde una estrofa, de ser posible desde un verso, si va a hablar de una novela, elige con precaución el capítulo, el pasaje adecuado. Los ejemplos alimentan en el ensayo borgeano una lógica subterránea, que explica y defiende la tesis sobre determinado autor o sobre la literatura en general. En lo particular está lo general, en el detalle está contenido el universo, o mejor dicho, una nueva perspectiva, un nuevo matiz *desde* el que se puede entender el universo (según Alberto Giordano, en Borges, en vez de cumplir la función de resumen o de síntesis de una idea general, «el detalle suplementario se convierte en una perspectiva capaz de reformular el sentido de la totalidad»). Creo que este sistema que se apoya en el ejemplo y en la imagen, y oculta la «urdimbre lógica», el engranaje, los molestos razonamientos que, como observa Borges, el lector pronto olvida, ha sido aprovechado con formidables resultados en *Manual del distraído*. Leí a Rossi en aquel acolchonado cuarto de hotel, y no pude dejar de *pensar* como él escribía, puesto que la lógica de ejemplos e imágenes es demasiado primitiva e irresistible y, bien usada, nos hace creer que el autor nos adivina el pensamiento, cuando en realidad lo que hace es sugerir subliminarmente sus ideas y sólo decirlas de manera explícita al final, cuando ya las hemos creído nuestras y cuando podemos aceptarlas por tanto con los ojos cerrados.

Otra clave que puede señalar la singularidad de la prosa rossiana se me apareció leyendo sus textos de corte académico. Rossi fue de los primeros adscritos a la filosofía analítica en México

(según Octavio Paz, fue de los primeros en el idioma). Fundó con Luis Villoro una revista y después escribió un libro, *Lenguaje y significado*. Algunos nunca lograron entender cómo podía el Alejandro Rossi de aquella prosa lenta y sobria, decidida a sacrificar la aventura estética por la exactitud filosófica, escribir los ensayos exuberantes, rápidos de la columna «Manual del distraído», luego convertida en libro. Nos hallamos ante el origen del mito de Rossi como un filósofo desertor. La crítica ha tratado de resolver el enigma del desertor aludiendo la incapacidad de la filosofía, en su búsqueda de verdades perennes, de capturar ciertas esencias diminutas y fugaces de nuestra experiencia cotidiana. Para ser justos Rossi fue el primero en reforzar este mito, en artículos, en entrevistas y en los deslumbrantes fragmentos que hasta ahora se han publicado de sus diarios. En toda su obra está la oposición entre esta embestida frontal a las grandes cuestiones y la aproximación titubeante, lichtenbergiana. De lo que no se suele hablar es de lo que posee en común la prosa de *Manual del distraído* con la de *Lenguaje y significado*: los ensayos exuberantes y rápidos de *Plural* (y los de *Vuelta*, más tarde) conservaron el metabolismo de la filosofía analítica. El principio borgeano encajó a la perfección con un principio de la filosofía analítica que ve en el ejemplo no la vulgar figura retórica de la pedagogía, hecha para espabilar al estudiante medio dormido, sino una herramienta de rigor y exactitud en el razonamiento. En Rossi el ejemplo cumple la función que cumple en la filosofía analítica (que es la función que cumple en la matemática), permite la demostración.

La metonimia, la representatividad de un conjunto a través de uno de sus elementos, posee protagonismo en prácticamente todos los ensayos de *Manual del distraído*, y no lo hace de una manera similar en ninguno de los libros con los que suele compararse. Rossi ensambla el ensayo borgeano del que habla Hiriart con la obsesión metodológica de la filosofía analítica por los ejemplos y los conjuntos («análisis» en griego significa división, clasificación), y obtiene como resultado esa prosa singular que no para de hacer enumeraciones, clasificaciones, y que se detiene en minucias desde las que de repente resulta posible esbozar comparaciones y teorías. He aquí quizás la explicación al «amor al detalle» del que ha hablado la crítica en varias ocasiones, y que aparece enunciado en la «Advertencia» del libro. Tres años después de aquella primera lectura de Rossi en el cuarto de hotel, me gradué de Letras con una tesis sobre lo que llamé el «ensayo de la imagen». Ya no estoy muy seguro de darle un nombre tan ampuloso y presto a confusiones como «ensayo de la imagen» a la

prosa de *Manual del distraído*, pero justifico el término «imagen» en vez de «metonimia», porque no se trata sólo de la metonimia, al menos como solemos entenderla. Rossi, además, hace numerosos desdoblamientos en su ensayo, en los que da voz en falsete a un personaje a menudo ridículo y arquetípico. Adolfo Castañón llama al recurso «introspección en tercera persona» y, si lo pensamos bien, funciona gracias al mismo principio que el ejemplo: se muestra una parte desde la cual se entiende el todo, la mera selección de la parte es el comentario sobre el todo. Claro, estos falsetes han sido usados por infinitos escritores, pero debemos notar que Rossi se ha especializado en ellos como pocos.

Muchos ensayos de *Manual del distraído* constituyen la extensiva explicación de ciertos conjuntos y de sus subconjuntos a través de efectivos ejemplos. Algunos conjuntos resultan sencillos, como el de «Guía del hipócrita», que agrupa y explica tipos distintos de hipócrita tras la muerte de Allende, el de «Protestas», que agrupa hábitos lingüísticos molestos, o el de «Palabras e imágenes», que agrupa las memorias semánticas contenidas en ciertas palabras o frases. Otros llegan a ser más complejos. En «La lectura bárbara», por ejemplo, Rossi clasifica a los lectores bárbaros en 1) subrayadores escolares y compulsivos, 2) adivinadores que creen prever un texto por su comienzo y 3) aficionados a la «retórica del texto valioso». A estos últimos los clasifica a su vez en lectores de manual (género moderno del que se burla el paradójico título *Manual del distraído*) y lectores de testimonio, esos textos ciegamente políticos que parecen redactados de tal forma «que no quede la menor duda acerca de la indignación del autor». Las subdivisiones, agudamente argumentadas y relacionadas, también aparecen en el ensayo «El objeto falso». A través de varios objetos comunes y corrientes, de sus acumulativas imágenes, Rossi expone una fabulosa teoría sobre el mimetismo y la inercia cultural. Es curioso, porque allí se siente el eco de viejas cuestiones afines a la filosofía analítica, tales como el problema de la identidad de los indiscernibles. En «Regiones conocidas», la ficción borgeana se encuentra con la teoría de las descripciones de Russell: Rossi imagina un lenguaje hecho sólo de denotaciones puras, limpias. Alguien con conocimientos menos débiles de filosofía que yo, estoy seguro, podría hablar con mayor certeza sobre el asunto. Si bien el tema ha sido tímidamente rozado por algunos críticos, creo que queda mucho por escribir sobre la filosofía analítica en *Manual del distraído*.

He mencionado dos claves poco tratadas sobre la singularidad escritural del libro (hay otras, por supuesto); por último

valdría la pena señalar que, de igual manera lo kafkiano o lo dan-tesco no constituyen sólo estilos, sino temas que han sido secuestrados en nuestra imaginación por Kafka o Dante, lo rossiano comprendería también una serie de temas. Juan Villoro ha definido a Rossi a través de un formidable pasaje de Lichtenberg. El alemán descubrió que en una calle lateral estrecha, que comunicaba dos amplias avenidas, las personas se comportaban de una manera peculiar. Libres de vigilancia, «una muchacha se quitaba el zapato y se frotaba el pie, antes de lanzarse a una conquista en la siguiente calle, un hombre interrumpía su paso imponente para acariciar un gatito, otro contaba y recontaba sus monedas». Esa calle lateral sintetiza, según Villoro, la poética de Rossi. El gran tema rossiano es lo que el mismo Rossi denominó la «comedia de la conciencia». Esa comedia es particularmente visible a través de los contrastes generados por la división entre el mundo interior (el mundo de los deseos, de las obsesiones, de las confusiones) y el mundo social: esa es la división que desenmascara la calle lateral descubierta por Lichtenberg, y subrayada por Villoro, y la que fue capaz de descubrir un niño que pasó su infancia en hoteles. «Ese niño tiene una sensación muy clara entre una conducta privada, que se lleva, digamos, en los cuartos propios, y una conducta externa. Yo era un niño que comía en los restaurantes de los hoteles. Por consiguiente, tenía que vestirme. No era como ahora, que todos van sin saco, sin corbata, y demás», confiesa Rossi en una entrevista. Otra cosa interesante que dice Villoro es que a diferencia de Kafka, por ejemplo, que constituye la sensibilidad decimonónica adaptándose al nuevo siglo, Rossi se encuentra por completo integrado al nuevo siglo. Rossi escribe sobre la experiencia de la modernidad sin enfrentarla, escribe desde la inmovilidad, parece la observación pura. Me gusta imaginarlo como una persona integrada a los muebles, a la alfombra, al apartamento, a la calle, no porque pierda su humanidad, al revés: porque entiende como pocos que los muebles, la alfombra, el apartamento, la calle, son prolongaciones de lo humano, de esa «comedia de la conciencia»: el aquí y el ahora de la mente humana. Los ensayos de *Manual del distraído* resultan mapas meticulosos que disecionan, cortan la experiencia introspectiva moderna en delgadas rodajas de sentido, y lo hacen desde una aparente facilidad que recuerda la conversación de sobremesa. Las disecciones rossianas involucran una intimidad reconfortante que, desde su primera lectura, nos recuerda la intimidad de los viejos amigos y de los libros que hemos leído incontables veces.

Por Cristian Crusat

EL ENCICLOPEDIISMO de naturaleza distractora de Alejandro Rossi

UN PRECURSOR COTIDIANO

Transcurridos cuarenta y dos años desde su primera edición, puede afirmarse que *Manual del distraído*, en cuyas páginas Alejandro Rossi se propuso renunciar a toda limitación de género, ha alcanzado la categoría de «precursor cotidiano». Solamente una estrategia expositiva tan singular como la de Rossi me habría inducido a acuñar semejante enunciación teórica, cuya espontánea traza no debería extinguir las favorables resonancias que es capaz de suscitar. Por de pronto, la familiaridad que emana de esta idea de «precursor cotidiano» (antes incluso de que profundicemos en ella) parece cuadrar con la literatura sin planes ni pretensiones cósmicas de Rossi, así como con el urgente magnetismo que provoca su apretada y heterogénea escritura, galvanizada en todo momento por el nervio ensayístico. «Es un libro portátil», afirmó una vez Enrique Vila-Matas. A su disperso y excéntrico modo, el *Manual del distraído* refleja el gusto del autor «por el juego, por la moral, por la amistad y, sobre todo, por la literatura»; su amor al detalle es casi patológico. Debemos a Alfonso Reyes una de las más felices metáforas sobre el ensayo, al que denominó «centauro de los géneros». Bestia híbrida, recipiente donde todo cabe, espécimen anfibio que se apoya en la imaginación y en la argumentación, el ensayo nació como el hijo caprichoso de una cultura rendida a la curva abierta, al proceso en marcha, al etcétera cantado por un poeta contemporáneo preocupado de filosofía. «El ensayo es arte y ciencia, pero su ciencia principal no está en el contenido acarreado, sino en la carretilla» (Gabriel Zaid). A lomos de este centauro, Rossi subordina

siempre los datos, reflexiones y recuerdos al laboratorio de la prosa, en cuyo desenvolvimiento el ser mismo se cuestiona y se critica, recreándose en el texto.

Pero detengámonos por un momento en ambos sintagmas: «precursor cotidiano», «manual del distraído». Es indudable que encierran un aire de inminente paradoja, de tensión latente. Y, sin embargo, si apelamos a esa poética de lo cercano desplegada en estos ensayos y narraciones, el granulado semántico de ambos sintagmas revelará por sí mismo su óptima pertinencia. Así opera, por lo demás, el pensamiento de Rossi en este libro misceláneo, cuyo funcionamiento Jaime Moreno Villarreal ha asociado con un ademán típico del autor: esquivar sus propias gafas cuando el asunto exigía la mayor atención; el gesto filosófico por excelencia: «no te quites los lentes, nomás mira por encima de ellos».

Sentenciar que *Manual del distraído* es un «precursor cotidiano» significa asumir que los libros ocupan el lugar que les deparan la suerte y un afortunado conjunto de *lecturas vitales*. Y son lecturas vitales porque, por un lado, configuran una suma de significados que inevitablemente influirán en los lectores sucesivos de la obra. Y, por otro lado, estas lecturas vitales lo son también en un sentido literal, ya que vienen determinadas por quienes asumen la lectura como una experiencia vital, plena, relevante y significativa (es decir, que *afecta* a la vida), una actividad sensible mucho más afín a una biblioteca personal de lecturas –establecida por el azar, el placer y los gustos particulares– que a un rígido e impositivo canon decretado por los libros de texto (articulado, por lo general, mediante rígidos compartimentos genéricos, lo cual dificulta la entrada de libros como el de Rossi). Esta concepción se halla en estrecha relación con una visión dialógica de la historia literaria y la razonable necesidad de selección, elección estética y contextualización de la creación de la propia historia, alejada de cualquier pretensión de imparcialidad y de acabamiento. Sólo de esta forma es posible establecer un auténtico diálogo entre autores y lectores, tiempos presentes y pasados, a sabiendas de que «lo importante sigue siendo que esa conversación sobre las obras continúe y haga más rica su posible interpretación» (José María Pozuelo Yvancos). Más aún, incluso, cuando se trata de un artefacto como *Manual del distraído*, integrado claramente en una tradición que arraiga en el rechazo del concepto canónico de libro y que asume que «un escritor es, ante todo, un descu-

bridor de filones» (Julio Torri). Por varios motivos, *Manual del distraído* no ha cesado de convocar complicidades, alusiones, homenajes y ecos. Es difícil no rendirse al encanto de su estructura *sans tête et queue*; es difícil ignorar que una estructura semejante se parece demasiado al método idóneo mediante el que vehicular nuestras ideas sobre un mundo tan abigarrado y movedizo. Gracias a la atracción exclusiva que ejerció desde el principio, *Manual del distraído* ha logrado contribuir a la cabal articulación de la tradición en la que se integra, enriqueciéndola y matizándola por añadidura.

Como es sabido, el término *precursor* designa, en el ámbito de la literatura, al autor que anuncia, prefigura o determina algunos de los elementos característicos de una concreta tradición o movimiento literarios, o que goza de ascendiente sobre la obra de otro autor o de una serie de autores, a quienes proporciona impulso sentimental, ideas, imágenes, estructuras y conjuntos formales, temas o motivos. Este término ha sido de uso corriente en el estudio histórico de la literatura, así como en el campo de la Literatura Comparada, donde se le asimila habitualmente a la constelación de fenómenos de influencia, transmisión o comunicación entre textos y autores de distintos ámbitos nacionales, aunque fue a lo largo del siglo xx cuando el concepto de precursor –tras superarse, gracias a T. S. Eliot y Jorge Luis Borges, entre otros, la preocupación por describir el proceso genético– se alzó como un valioso procedimiento de relación y complicidad entre obras. En consecuencia, debe considerarse como precursor a todo aquel escritor que, mediante distintas estrategias, pone de manifiesto un complejo campo de resonancias intertextuales más allá de las nociones de fuente e influencia y en un orden de múltiple temporalidad con otros autores. Esto último resulta especialmente valioso: la múltiple temporalidad. ¿Qué significa esto? En concreto, que un libro como *Manual del distraído* funda un campo de gravedad donde se atraen libros de Enrique Vila-Matas, Sergio Pitol, Augusto Monterroso, Salvador Elizondo, Gabriel Zaid o Adolfo Castañón, autores contemporáneos de Rossi o que han escrito sus libros después de él. Pero ese campo de gravedad literario es bastante más ancho de lo que parece a simple vista. Y esto es lo verdaderamente fundamental, pues todo libro de valía y cada lectura vital son susceptibles de despertar resonancias en libros anteriores, esto es, de activar ciertos significados hasta entonces ocultos o latentes, de trazar insospechadas aproximaciones en-

tre autores y épocas, hasta el punto de convertir al precursor en «el efecto de una línea de transformación (devenir) que atraviesa el presente haciendo proliferar las relaciones entre los acontecimientos del pasado» (Eduardo Pellejero). Uno de los principales hallazgos del manual de Rossi es la manera, tan franca y desprejuiciada, mediante la que asume la frecuente inanidad del sustrato idealista de la literatura moderna –conformada en lo esencial por la tradición romántica y vanguardista–, razón por la que el libro funciona como un perfecto antídoto frente a la gravedad postiza y oracular. La literatura, así, se vuelve asunto cotidiano, un utilísimo cayado del pensamiento y la costumbre: «Efectivamente, como si hubiera decidido desembarazarse de una vez por todas de dos siglos de hierática sacralidad, la literatura contemporánea es, en esencia, un arte desencantado y ha vuelto a poner los pies en la tierra» (Gustavo Guerrero). Y a este respecto, resultan esenciales los modelos que asume y manifiesta Rossi en *Manual del distraído*, desde Lichtenberg a Antonio Machado, algunas de cuyas tensiones intelectuales también hereda y, simultáneamente, problematiza y renueva para cada lector que se sumerge en el libro. Tampoco me parece fortuito que el primer texto del manual se abra con una anécdota extraída de la célebre biografía de Samuel Johnson compuesta por James Boswell, un auténtico hito de la literatura del siglo XVIII, un tiempo que «tenía en mucha mayor estima la literatura real que la ficción» (Frank Brady), es decir, que privilegiaba el conocimiento sobre libros antes que su escritura y, en definitiva, se inclinaba por obras que se abrían a la vida y se dejaban permear por ella: «Somos perpetuamente moralistas, pero geómetras sólo al azar», dijo Johnson. «Represento una racionalidad laboriosa y modesta, sin éxtasis solares o nocturnas hipotecas del alma», escribió Rossi. En su sencillez, en la cotidianeidad de sus asuntos, *Manual del distraído* es insustituible por la manera en que nos permite comprender mejor, y más ampliamente, qué significa y qué ha significado escribir literatura y *ensayar* en lengua española (aun obligándonos a arriesgar nuevas relaciones entre autores), y hasta qué punto las inflexiones ensayísticas configuran un espacio idóneo de pensamiento y creación.

DE LA LIBRE ELECCIÓN DE LA LECTURA

A nadie se le oculta que el genuino asunto de la escritura ensayística es el «yo», cuya aparición significa que la visión personal de los acontecimientos predominará en lo sucesivo sobre la mera

compilación de datos: «Así, lector, yo mismo soy la materia de mi libro», afirma Michel de Montaigne en la nota que precede al libro primero de los *Ensayos*, firmada el 1 de marzo de 1580. No hay solemnidad en *Manual del distraído*; sí, en cambio, un higiénico escepticismo que esquivo los efluvios románticos y no renuncia a la dimensión ética de la vida humana. El ensayista moderno barre con su mirada el mundo que le circunda, consciente de ser quien otorga unidad subjetiva o personal a los hechos que allí acontecen. En este aspecto es donde difiere de los principales inspiradores clásicos del género, concretamente de Séneca y Plutarco en relación con Montaigne, o de Cicerón si se consideran las *Epístolas familiares* (1539 y 1541) de Fray Antonio de Guevara como una obra protoensayística. Superar el depósito de la incuestionada Antigüedad, o profundizar en lo referido por los clásicos, es también uno de los elementos característicos del ensayo moderno: «El alejamiento de los argumentos de autoridad provoca incertidumbre, pero también la inquietud de seguir aprendiendo» (Francisco García Jurado). Y este aprendizaje, revocable y provisional, exige unas estrategias muy particulares, entre ellas la complicidad con el lector, el carácter tentativo del saber que se persigue, una escritura marcada por la levedad narrativa y la *brevitas*, y cierta inclinación por lo lúdico o, en todo caso, por sortear los teoremas y las demostraciones irrefutables (el ensayista, por lo general, no es un especialista, ni se espera que lo sea). A estas características, sin duda presentes en el libro de Alejandro Rossi, cabe añadir otra que él mismo consigna y que resulta especialmente relevante para aproximarse a los orígenes del ensayo moderno tal y como lo concibe este autor. Me refiero a la lectura sin planes, es decir, caprichosa y aleatoria, en congruencia con la escritura del *Manual*, «inseparable de las dudas, los matices, los retornos y las desviaciones» (Juan Villoro), indisoluble de «las secuencias heterogéneas, abiertas y sin jerarquías aparentes» (Gustavo Guerrero). Y en esto, Rossi vuelve a ejercer de precursor cotidiano, toda vez que dirige nuestra mirada hacia la obra de quienes asumieron y manifestaron que, junto al placer de pensar y al propio interés de los hechos relatados, la libre elección de la lectura siempre constituyó un importante acicate para asomarse a un ensayo, fuera cual fuera su naturaleza.

Cumple hacer cala, entonces, en uno de los principales (y más soslayados) precursores del ensayo moderno: Aulo Gelio, autor de las *Noches áticas*, misceláneo conjunto de saberes y recuerdos aparecido hacia el año 170 de nuestra era. Lejos de al-

zarse como una hermética contraseña, las referencias a Gelio han circulado por la literatura hispanoamericana del siglo xx con asiduidad: Arturo Capdevila, Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar. ¿Qué atrajo la atención de estos autores hacia la obra de un erudito que cultivaba la diatriba cínico-estoica?, ¿qué pulsión moderna descubrieron entre sus páginas? «Es posible que Gelio haya sabido recoger, sin tener plena conciencia de ello, algunos de los resortes más atemporales de nuestra relación con el saber» (Francisco García Jurado). Ciudadanos de una cultura dispersa y sometida a los vaivenes de la simultaneidad, los mejores ensayistas parecen haber heredado una premisa esencial: «El saber importante en un ensayo es el logrado al escribirlo: el que no existía antes, aunque el autor tuviera antes muchos otros saberes, propios o ajenos, que le sirvieron para ensayar» (Gabriel Zaid). La prosa construye y critica aquello que sugiere, antes incluso de averiguarlo. En las *Noches áticas* la dimensión didáctica no arruina el placer de la lectura. Seguramente, este hecho determinó la forma en que también se aproximaron aquellos autores a Aulo Gelio: no porque formara parte de un programa docente, sino para deleitarse con sabrosas anécdotas acerca de las vidas de los filósofos, descubrir etimologías ignotas y curiosidades de la vida cotidiana en la antigua Roma. Y, por si fuera poco, ofrecía la oportunidad de aprender en un orden fortuito, no sistemático: «Una característica esencial de las *Noches áticas* viene dada por la posibilidad que nos ofrece de ser leída siguiendo un orden no necesariamente lineal» (Francisco García Jurado). Esta virtualidad del orden es esencial en la literatura moderna y, en particular, en la literatura hispanoamericana del siglo xx, repleta de ejemplos de libros fragmentarios o desintegrados que, de una forma u otra, se relacionan con *Manual del distraído*. No es en absoluto casual que el tablero de *Rayuela*, una novela que invita explícitamente a ser leída a saltos, incluya entre sus capítulos una de las reflexiones etimológicas de Aulo Gelio, en concreto sobre el término *persona*. Sin embargo, no aparece ninguna mención a Gelio en *Manual del distraído*. Rossi no dialoga abiertamente con este discípulo de Favorino. Pero parece innegable que el de Aulo Gelio es un jalón decisivo en el trayecto que el género ensayístico recorre hasta configurarse como uno de los cauces inconfundibles de la literatura hispanoamericana que, mediante la desintegración y la hibridez genéricas, critica los modos del saber en la civilización moderna (y ahí están las decisivas y reactualizadoras lecturas de Gelio llevadas a cabo por Borges o Bioy

Casares, a través de los cuales pervive este espíritu crítico, diverso y lúdico, como cuando construyen al alimón el despistado y pomposo personaje de Honorio Bustos Domecq, insensato crítico cultural). Tengamos en cuenta una reflexión decisiva: si un lector es una persona que se adentra en un libro a la búsqueda de algo, consideremos que los libros incluyen, asimismo, «todo lo que otras personas buscarán en su lectura» (Antonio Tabucchi). Ha de recordarse que, en Oxford, Rossi había encontrado cobijo en la casa conceptual de John Langshaw Austin y Ludwig Wittgenstein y, en general, en esas transformaciones de la filosofía que llevaban, «desde la concepción de una verdad y un mundo únicos, acabados y encontrados así, a pensar en una diversidad de versiones, todas correctas y a veces en conflicto, de diferentes mundos en su hacerse» (Nelson Goodman). Asistimos, por lo tanto, al desarrollo de un enciclopedismo de naturaleza distractora. A los nombres de Enrique Vila-Matas, Sergio Pitol, Augusto Monterroso, Salvador Elizondo, Adolfo Castañón o Gabriel Zaid, los cuales ya gravitaban alrededor de *Manual del distraído*, deberíamos añadir los de Aulo Gelio, Montaigne, Georg Christoph Lichtenberg, James Boswell, Eugenio Montale, Jorge Luis Borges o el Antonio Machado del *Juan de Mairena*. A partir de esas coordenadas debería ser más provechosa la lectura del libro de Rossi, levantado sobre los principios de la libre elección de la lectura, la permeabilidad de la vida en el texto, la sensibilidad de lo mínimo, el amor a la palabra y la inclinación al juego y la parodia, la progresiva construcción del saber o la reunión inesperada de géneros. Todos estos ingredientes determinan el acercamiento crítico a lo literario de Alejandro Rossi, cuyo *Manual del distraído* parece representar una sincera búsqueda de la especificidad característica de la literatura, amén de un notable capítulo en esa convulsa historia moderna «de los deslindes y fusiones entre la crítica y la creación» (Humberto Beck). Si Rossi no hubiera eludido y alejado de sí con su característica firmeza cualquier tic de raigambre romántica, si Heinrich Heine no se hubiera adelantado ya en 1836, *Noches florentinas* (o romanas, o caraqueñas, o incluso mexicanas) podría haber sido un adecuado título para este ensayo.

UN MÉTODO DEL CÓMO

El *Manual del distraído* comienza con un texto titulado «Confiar». Esto ya es elocuente. En él se toma claro partido por una postura realista –destilada indudablemente en los atadores del

empirismo británico– según la cual parece recomendable creer en el mundo externo, así como conservar una suerte de fe animal que, sin garantizarnos nada, «nos separa de la demencia y nos restituye a la vida». El ser humano encuentra un lógico alivio en la confianza de ciertas regularidades y procesos. Sin solución de continuidad, el manual se decanta abruptamente hacia el relato de una peripecia en «Puros huesos», el segundo texto del libro, que cuenta una visita a la romana Iglesia del Jesús y a las habitaciones donde vivió San Ignacio sus últimos años. De súbito, el texto se convierte en un inolvidable diálogo con un anónimo jesuita español, «un cura descuidado, con esa sonrisa excesiva y apenada que tienen las personas de edad cuando llevan una dentadura postiza, que en este caso era de las baratas y, si no me equivoco, con las piezas un poco más grandes de lo debido. Los ojos pequeños, azules, muy móviles, uno de esos hombres a quienes les gusta estar entre niños». Es un diálogo chispeante, repleto de alusiones, desembragues de la atención y observaciones llamativas sobre el jesuita, quien al cabo le regala tres estampitas a Rossi. Y con ellas concluye el texto: «Me fui con las tres estampitas. Ni las rompí, ni las tiré. No las veo nunca, pero allí están. No me sirven y, sin embargo, las recuerdo. Acepto la confusión». Corolario: el dizque escéptico se volvió a distraer.

Considero que en estos inaugurales pero significativos deslizamientos –entre exposición y narración, levedad y apego, indicios y confusión– cifra el *Manual del distraído* la médula de su ejercicio de la inteligencia, en absoluto ceñido al descubrimiento de verdades. Frente a las fórmulas inanes y los tópicos reconfortantes, «la prosa de Rossi se instala justo debajo de la piel del mundo con un cosquilleo interrogante; no es una autopsia ni una revisión médica exhaustiva, no exige bisturí ni placas radiográficas, sólo levanta un poco la alfombra y nos deja ver el polvo que se amontona bajo las apariencias» (Jordi Doce). En efecto, la figura del distraído opone a las servidumbres del mundo exterior sus propios paréntesis de la atención, sus repentinas ensoñaciones, sus manías. No desconoce las tensiones más elementales que recorren la experiencia humana, ante algunas de las cuales apenas cabe más que la aceptación y la renovada negociación de significados. «Es bueno ver y no ver: éste es precisamente el estado de la naturaleza», afirmó Blaise Pascal. Un mundo múltiple y simultáneo exige de todo espíritu analítico como Rossi aproximaciones y tentativas múltiples, en consonancia con su extranjería existencial. Se trata de cultivar un tipo de fe bastante cauta; la fe «en

la realidad del mundo y, sobre todo, en su inagotable misterio» (Enrique Krauze).

Su preceptiva intelectual le permite cuestionar y enriquecer a lo largo de las páginas de *Manual del distraído* nuestras ideas heredadas sobre la literatura de Borges («La página perfecta»), los mecanismos ciegos y perversos derivados de la hipertrofia burocrática («Crónica americana»), así como analizar la cerrada red lingüística de *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez («Vasto reino de pesadumbre») o plasmar en un breve capítulo reveladoras yuxtaposiciones de recuerdos, citas, pasajes de crítica estética y espontáneas irisaciones del ánimo («Minucias», «Residuos»). Asimismo, hallamos dos retratos formidables («Un preceptor», «In memoriam») sobre sendas figuras que acompañaron notablemente a Rossi en el desarrollo de su personalidad: el Conde Alessandri y Jorge Portilla, dos aguafuertes críticos recubiertos por el fino barniz de la miseria y el fracaso.

En este punto, debe asumirse que la variedad de asuntos e inflexiones de *Manual del distraído* configura una forma de pensamiento que intenta amoldarse a esa sarta de superposiciones que «van congregando los distintos submundos circundantes, quiero decir, los sociales, los económicos, los políticos y los culturales» (Claudio Guillén). Ante la imposibilidad de formarnos una idea sobre los hechos como entidades delimitadas y contenidas dentro de sí, toda vez que en la mayoría de los casos apenas adoptamos más que una postura móvil, o una apresurada tendencia, el trabajo intelectual –en especial de naturaleza humanística– parece admitir que únicamente rinde ciertos frutos cuando encuentra el método pertinente, con independencia incluso de los resultados obtenidos. Rossi ensayó el método del distraído mediante estos textos. Uno de los más destacados representantes de la filosofía analítica con la que Rossi entró en contacto en Oxford, Gilbert Ryle, estableció una distinción básica entre «saber cómo» y «saber qué», la cual resulta fundamental para las disciplinas del espíritu. En el caso concreto de Rossi, el escritor que estaba suplantando al filósofo pareció darse cuenta de la importancia de un método adecuado, flexible y distraído, esto es, que «se resiste a los llamados externos, que obedece tan sólo a su propio impulso interior, que no es *traído*, sino que llega a un sitio por decisión propia» (Jordi Doce). No es aconsejable confundir al distraído con el indiferente; muy al contrario, el distraído «se siente atraído por las diez mil cosas que, según los chinos, com-

ponen este universo» (Octavio Paz). Lo esencial, entonces, reside en asumir que la filosofía o el estilo literario no pueden impartirse, únicamente inculcarse, lo que los convierte en obvias ramas del saber-cómo. «No son ciencias sino (en el sentido tradicional) disciplinas» (Gilbert Ryle). De ahí que la distracción se alce como un modo de proceder y del saber-cómo, susceptible siempre de modificarse sobre la marcha y de convertirse en un producto del proceso intelectual. Entendido como proceso, el saber-cómo del distraído es también «un querer-saber» (Claudio Guillén): anti-solemne, fronterizo, a menudo desencantado y siempre tentativo, pero que consigue asediar la fortaleza de la escritura literaria y sus graníticas murallas reforzadas mediante convenciones macilentas.

DISTRAÍDOS VENCEREMOS

Todo libro de auténtica valía crea su propia tradición, es decir, un ancho campo de resonancias, contraseñas y posibilidades. Pero, al mismo tiempo, contrae un firme compromiso con las coordenadas estéticas que determinan su escritura. A partir de estas consideraciones, Rossi no debería presentárenos como un radical innovador, sino como un integrante más de esa fecunda estirpe mexicana (y latinoamericana) que siempre desafió la clasificación genérica de la literatura y, en su lugar, prefirió componer «libros para leer», para utilizar la expresión de Salvador Elizondo, otro escritor perteneciente a la misma generación que Rossi (al igual que Sergio Pitol o Margo Glantz, cuyos libros también rechazan los rótulos críticos más comunes). «Los libros de Martín Luis Guzmán, Nellie Campobello, José Vasconcelos o Alfonso Reyes – fundadores de la modernidad literaria mexicana – tampoco tenían un género transparente» (Álvaro Enrígue). Ateneístas como Reyes y Julio Torri, o satélites singulares como Carlos Díaz Dufoo Jr., en efecto, habían cultivado la miscelánea, vagamente heredera del cosmopolitismo cultural y la urgencia editorial de la época modernista, que a su vez se nutría en parte de la extensa tradición de los moralistas franceses: ese *quasar* de libros heterodoxos y aparentemente descabezados – basados en máximas, reflexiones o aforismos – que comprende desde los ensayos de Montaigne a los cuadernos de Valéry y, actualmente, los pequeños tratados de Pascal Quignard. La pujanza de esta corriente tan arraigada en la literatura mexicana ha sido notable en otras literaturas latinoamericanas, hasta el punto de avenirse especialmente bien a la categoría de «prosas apátridas», tal y como la concibió el peruano Julio

Ramón Ribeyro: textos que no se ajustan cabalmente a ningún género, que existen gracias a la contigüidad y el número.

Obviamente, Rossi no era ajeno a esta tendencia. De hecho, la abundante enumeración de autores –desde Lichtenberg a Antonio Machado– responde a una maniobra especular mediante la que Rossi, «al hablar de otros, habla sobre sí mismo» (Silvina Celeste Fazio), es decir, configura una especie de comunidad sentimental con cuyos miembros comparte ideario y sensibilidad. Desde mucho antes de Montaigne, el hombre ya constituía un tema maravillosamente vano, diverso y fluctuante, tanto como los modos mediante los que encaramos la crónica de nuestros mundos privados y de nuestras acechanzas intelectuales. Mark Twain expresó una máxima sencilla y rotunda: «Para un hombre con un martillo, todo parece un clavo». Para el distraído, todo método –todo ensayo– se abre a una zona de sorpresa y confusión. Y la aceptación de esta premisa es su victoria.

Por José Lasaga

DE FILOSOFÍA a literatura: un camino de Alejandro Rossi

Pensé en una iluminación fugaz, que los maestros crueles son modelos imborrables. Es horrible, pero en el fondo los admiramos.

ALEJANDRO ROSSI

Comprender mi vida es una vanidad a la que ciertamente no aspiro.

ALEJANDRO ROSSI

Quizá el año y la ciudad donde comienza la trayectoria intelectual madura de Alejandro Rossi (1932-2009) fueron, como tantas cosas en su vida, fijados por el azar. En 1950, en la ciudad de Los Ángeles, Rossi toma un curso de filología con el poeta y estudioso de Cervantes, exiliado de la guerra civil española, Vicente Gaos. Este le hablará de su hermano José, entonces profesor de filosofía en la Facultad correspondiente de Ciudad de México. Al año siguiente, pedía una visa de estudiante y en el curso 1951-1952 inicia sus tareas en Mascarones, el viejo edificio en el centro histórico de la ciudad que albergaba entonces la Facultad de Filosofía y Letras. Primera noticia de la presencia de Rossi: en una carta dirigida a Alfonso Reyes, Gaos le informa de las solicitudes para ingresar en el seminario sobre Hegel. Sólo menciona a Rossi.

Alejandro Rossi nunca se sintió discípulo de Gaos, a pesar de su trato asiduo, y así lo dejó escrito. Las razones de ello son un interesante problema filosófico que examinaremos más adelante. No obstante, su proximidad al «maestro» es incuestionable al menos en los años que van del inicio de sus estudios hasta 1958. En ese año ocurren varias cosas en la relación Rossi-Gaos. Primero, aquel inicia su carrera profesional al ingresar en el Instituto de

Investigaciones Filosóficas: tiene lugar la creación de un restringido seminario sobre Filosofía Moderna, con participación de Rossi, cuya primera sesión, a propuesta de Gaos, estará dedicada a «Filosofía y vocación»; Rossi publica su primer artículo sobre Gaos, «Las confesiones de José Gaos», dedicado a las *Confesiones profesionales* que el filósofo español había publicado ese mismo año aun cuando se había dictado como curso en la Facultad años antes, en 1953.

No sé hasta qué punto Rossi escribió esta generosa reseña pensando ya que Gaos no iba a tener descendencia discipular, si se me permite la expresión. Pero estoy seguro de que había comenzado a alejarse en sus preferencias filosóficas. Me referiré a ello con algún detalle cuando examine la contribución de Rossi al seminario sobre la vocación. Russell y Wittgenstein eran los pensadores que comenzaron a brillar con fuerza al llegar la década de los sesenta al menos para Rossi y su generación. Las antiguas luminarias como Heidegger o Sartre ingresaban en una zona de relativa oscuridad y olvido. Sólo Husserl conservaba algún prestigio y no por mucho tiempo. El historicismo y el existencialismo eran ya agua pasada.

En sus *Confesiones profesionales*, Gaos menciona tres generaciones de discípulos e identifica a la tercera como «los hegelianos». Las dos anteriores son «los historiadores» y los «hiperionos». Fue esa tercera generación la que se alejó con más decisión de las posiciones teóricas del maestro. Y creo que la razón fue ajena a la filosofía.

Cuando Rossi llega a México, la Segunda Guerra Mundial ha terminado hace seis años. El nuevo orden mundial comienza a consolidarse en torno a una metáfora que hizo fortuna gracias a su sintética descripción: «telón de acero» separando dos potencias militares económicas y políticas, dos visiones del mundo. Lo que pudo influir sobre las modas y tendencias en las filosofías académicas debió ser, primero, el sentimiento y luego el afán de los jóvenes en dar por amortizado el mundo anterior a la guerra, mundo de un ayer absoluto sin continuidad posible con el presente. ¿Acaso las viejas filosofías de la vieja Europa y las ideologías generadas por ellas no habían sido agentes determinantes de los desastres, por incitación o por omisión?

Llegar desde el existencialismo al individualismo burgués y de ahí al nacionalismo y a los fascismos suponía un vuelo corto; y lo mismo para el confuso historicismo que se movía en un relativismo moralmente sospechoso, para no mencionar su renuncia

a la verdad. Del mismo modo, todas aquellas filosofías de la substancia y del ser, del destino y la voluntad, de la historia y del hombre, compartían la imposibilidad de construir enunciados cuyo significado quedara razonablemente delimitado dentro de reglas de lenguaje concisas, expresas, controlables y claras.

Todo ello contribuyó a dotar de fuerza a una filosofía del pasado que había reaparecido tímidamente poco antes del desastre: el neopositivismo vienés y la estrella solitaria pero de un extraordinario fulgor, de Ludwig Wittgenstein (1889-1951). Que al filo de la expansión nazi la mayoría de sus miembros terminaran en Londres y otros destinos británicos o estadounidenses es historia bien conocida.

Terminada la guerra, una certidumbre se abrió paso en el mundo occidental. La filosofía debía ser sometida a una severa dieta de adelgazamiento. Nada de metafísica, de términos incontrolables como libertad, bien, ser o alma, nada de argumentos mal contruidos, nada de dejar hacer a las palabras como si fueran las dueñas del pensamiento. Análisis lingüístico y control lógico de los razonamientos, prohibición de las filosofías que cuelean de matute visiones del mundo, reconocimiento de la ciencia natural como el éxito de la razón y el modelo exclusivo que debe guiar a la filosofía, en la medida en que aspire a ser racionalidad y no otra cosa, magia o poesía. Este fue el credo que triunfó a un lado del «telón de acero» y para el que hubo cátedras, revistas, becas y un notable consenso sobre los efectos beneficiosos que a medio plazo ejercería sobre la moral, el derecho y la ciencia política, es decir, sobre las disciplinas sociales (de razón práctica) que tendrían la responsabilidad de orientar a los hombres de acción, a la ciudadanía. (Dejemos de lado el espinoso asunto de la tendencia de estas escuelas a ser filosofías neutrales en cuestiones de valores éticos y políticos.)

Que Rossi quedara deslumbrado por ese enfoque es más que probable, sobre todo teniendo en cuenta el malestar creciente que él, junto con la mayoría de sus colegas, experimentaba ante el salvaje escepticismo al que el maestro Gaos se abandonaba. No es azar que cuando evoca su paso a la filosofía analítica hable de llegar a «un nuevo mundo filosófico» (497).¹ La fenomenología era valorada aún como un método válido pero no tan pulcro y eficaz como los procedimientos metodológicos de los analíticos.

No sé cuánto tiempo duró el idilio. Los idilios suelen durar poco, pero probablemente Rossi siempre se sintió en casa en la filosofía analítica, a pesar de los problemas que algunos enfoques,

sobre todo de Wittgenstein, le daban. Si hubo abandono, cosa que más adelante discutiremos, no fue por otra visión o escuela filosóficas sino por la literatura y el ensayo.

En el lado oriental del ya mencionado telón también triunfaba la impresión de que había que superar la vieja filosofía contaminada de metafísica y teología. Había que dejar de interpretar para pasar a la acción transformadora, según Marx. Pero, a pesar de las inconfundibles raíces hegelianas, el marxismo-leninismo triunfante también se veía a sí mismo como ciencia. Esa coincidencia en que la filosofía dejara de ser idealismo descontrolado para convertirse en saber positivo fue el sueño de la razón compartido, que engendró una filosofía vacilante y medrosa en un sitio y una ideología agresiva, orientada a la conquista del poder por la revolución, única forma de cambiar el mundo realmente existente, el capitalista y burgués, en el otro.

En la segunda mitad del siglo xx la filosofía, pues, se acomodó a vivir de ideas que habían sido pensadas en el mundo limitado de la Europa liberal burguesa del siglo xix. Rossi compartió parte del sueño aunque se mantuvo distante y alerta: no se hizo muchas ilusiones. Quizá su dedicación a la literatura en las últimas décadas de su vida guarde relación con ello. Captó pronto el cambio de atmósfera que se produjo desde mediados de los sesenta, cuando se hizo imperativa la fidelidad ideológica a las filosofías del lado oriental, lo que provocó que «el clima mental general se envenenara con una ideologización pedestre» (629).

Hay una imagen que no me resisto a evocar y que refleja simbólicamente el mundo que surgió de la Segunda Guerra Mundial. Fantaseemos con un planeta dividido en dos bloques y cada uno de ellos regido por el poder espiritual de una momia: la de Lenin, desde su mausoleo en la Plaza Roja de Moscú y la de Bentham, fundador del Utilitarismo y decidido defensor del capitalismo, desde Londres, en la urna del University College. Aunque persiste una diferencia: la primera era venerada por el pueblo; la segunda era robada periódicamente por estudiantes dipsómanos para divertirse un rato.

LA PATADA A LA ESCALERA

En un texto recogido en el *Manual del distraído*, Rossi inventa a un escritor llamado Leñada al que atribuye algunos disparates, falsas profundidades, teorizaciones, lugares comunes de los que desea burlarse. Uno de ellos fue la moda de leer o citar el *Tractatus* de Wittgenstein, lectura de perezosos que «quieren entrar en

la modernidad». Y añade: «Imagínense a Leñada repitiendo que hay que dar una patada a la escalera» (303).

La metáfora de la patada a la escalera era bien conocida de Rossi. Es la imagen de que se sirve Wittgenstein para exponer su idea sobre la relación entre lógica y filosofía². ¿A qué dio Rossi la patada? O dicho de otro modo, ¿qué dejó atrás con la escalera, en punto a su formación y orientación filosóficas? La pregunta podría responderse sumariamente diciendo que todo lo que aprendió en Mascarones y, más específicamente, lo que estudió en cursos y seminarios de su maestro Gaos.

Alejandro Rossi inició sus estudios en el curso 1951-1952. En noviembre de 1952 sabemos por una carta de Gaos a Alfonso Reyes que entre los aspirantes a ingresar en el seminario el año que viene, «sólo un joven argentino me parece digno de atención».³ En los años siguientes Rossi asiste al seminario sobre la *Lógica* de Hegel al que mucho más tarde dedicará un comentario despectivo en cuanto al método de trabajo que Gaos desplegaba allí. En su marco programa Rossi su tesis doctoral: «Lo racional y lo irracional en la ciencia de la *Lógica* de Hegel», aprobada, según sabemos por otra carta de Gaos a Reyes (15 de diciembre de 1955), por unanimidad *magna cum laude*. Gaos hará lo posible para que se publique la tesis de su discípulo, pero esta nunca verá la luz porque su autor decidió retirarla cuando estaba en pruebas de imprenta. Tiempo después, Rossi experimentó su formación en Mascarones como un encierro en la cárcel –para servirnos de un término caro a Gaos– de las filosofías del tiempo... de sus profesores: Historicismo y Existencialismo. Heidegger y Sartre, un poco de Ortega, algo de Merleau-Ponty; Husserl y Scheler, neokantismo en retirada, eran las lecturas más pertinaces y mejor vistas. Rossi tenía por delante las mencionadas generaciones estudiantiles de filosofía, que habían consolidado algo parecido a una breve tradición en temas y métodos. Esta se había consolidado con la llegada de los exiliados españoles y la creación de La Casa de España, pronto transformada en El Colegio de México, privilegiada institución que cambió la forma de trabajar las humanidades. De las generaciones que le precedieron, la más importante para Rossi fue la de los «hiperiones», con los que tuvo una relación intensa. Colaboró a petición de Gaos en un seminario sobre Filosofía Moderna, del que luego hablaremos, en el que el resto de los miembros, Emilio Uranga, Luis Villoro y Ricardo Guerra pertenecían a este señalado grupo, cuya actividad a finales de los cuarenta marca una especie de cenit de la filosofía mexicana del

siglo xx. Rossi dedicará comentarios y semblanzas a varios de sus colegas: a León Portilla, muerto prematuramente, en 1963, autor de uno de los mejores libros del grupo, *La fenomenología del relajado* (1966) y a Luis Villoro, hiperiones, y a Fernando Salmerón, compañero entrañable de estudios y de generación que ayudó al itinerante Rossi a aclimatarse rápidamente a los usos de un país del que puede decirse que nada o muy poco sabía cuando llegó al país. «Oportunidad de oro para enterarme de las cosas de México, historia, literatura... Y de lo más difícil: la melodía, el temple de un país» (635), evoca Rossi el comienzo de su amistad con Salmerón. Comparte con este y con Villoro trabajo en el Instituto de Estudios Filosóficos de la UNAM y fundan la revista *Crítica* en 1966, al ser nombrado Salmerón director del mencionado centro. Serán ambos amigos el vínculo con un pasado filosófico que no se perdió del todo con la patada a la escalera.

Conceptualmente, la imagen de la patada remite a la enérgica ruptura que Rossi lleva a cabo. Antes, como ya sabemos, se sintió interesado en el método fenomenológico de Husserl y en el enfoque ontológico que Heidegger dio a la antropología existencial, orientación que culmina en su visita a Friburgo en 1956. Consigue ser aceptado en un seminario privado (y restringido) de Heidegger sobre Hegel, cuyo azaroso proceso nos ha contado en «Gato fino» (1999). La sorpresa surge cuando se encuentra con que «el mago de Messkirch» habla sobre todo de lógicos medievales: «Heidegger me devolvió a los temas de Coffey, el olvidado manual de mi adolescencia». Ese fue el motivo de que el primer curso que dictó en la Facultad de Filosofía fuera sobre problemas de lógica medieval, «sin afanes ni motivaciones religiosas», lo que prueba que se sintiera ya entonces cada vez más lejos de los asuntos y preocupaciones de sus profesores y buscara aquella tradición en que la lógica se tomaba en serio, aunque sólo fueran tautologías que carecían de sentido, peldaños de una escalera que no permitía pensar el mundo. Pero cuando hizo las maletas no voló a Roma o a Lovaina sino a Oxford, «un viaje que marcó mi vida» (496).

Para el curso 1960-1961, Rossi había ganado una beca de la Fundación Rockefeller y el permiso de su universidad para hacer una estancia de estudios en Oxford, donde le aguardaba la filosofía que iba a encajar en su vocación filosófica, suponiendo que tuviera una. Su mentor fue Gilbert Ryle, uno de los miembros de la escuela de Oxford más influyentes. Rossi menciona, entre sus lecturas decisivas de aquel viaje, a Austin, Frege, y al «exasperan-

te Wittgenstein», al que describe como «el filósofo esencial del siglo, cuyos textos rondé con perplejidad y estupor...». Menos mal, porque parte del inmenso prestigio de su primer libro, el célebre *Tractatus lógico-philosophicus* (1921), se basa, a juicio de algunos de sus lectores más prestigiosos, como Russell o Ayer, en un malentendido, confusión que afectaba precisamente al núcleo de su fascinación: cualquier enunciado de contenido metafísico o que exprese una visión del mundo carece de sentido. Pero el *Tractatus* contenía una metafísica implícita, sin la que no se podía comprender. El programa fiscalista y cientificista, etcétera, no era compatible con los planteamientos del libro y así lo hizo notar su autor en varias ocasiones, debatiendo con miembros del Círculo de Viena como Carnap o Neurath.

Se sentía en casa. Luego descubriremos que la casa estaba lejos y que aún era necesario construir la propia. Evocando la trayectoria de Fernando Salmerón casi treinta años después de aquel viaje iniciático, escribe, refiriéndose expresamente a la empresa obligada para «el filósofo de lengua española»: «Las circunstancias nada felices de nuestra historia le han impuesto [a Salmerón] obligaciones adicionales, que yo resumo con esta frase: hay que construir la casa» (636).

La productividad filosófica que dejó su militancia en la filosofía analítica no fue muy considerable. Se resume en el librito, de ciento cincuenta páginas, *Lenguaje y significado*, que reúne cinco escritos: salvo el primero, que está dedicado a las *Investigaciones Lógicas* de Husserl, los otros cuatro son breves *papers* al estilo y con temas propios de la Escuela de Oxford, dedicada casi exclusivamente a la reflexión sobre el lenguaje común.⁴ Su actividad docente, en consonancia con estas publicaciones, se centró en cursos de lógica matemática y seminarios sobre Wittgenstein, Russell, Frege, siempre en relación con la orientación de positivismo lógico o filosofía analítica, que asumió desde su primera visita a Oxford, y siempre en el área de lógica y filosofía del lenguaje. El expediente académico consultado llega hasta 1969,⁵ año en que imparte un curso sobre teoría del conocimiento dedicado a «La identidad de los indiscernibles», en relación probablemente con el principio de los indiscernibles» de Leibniz, el más lógico de los filósofos clásicos de la tradición racionalista.

Es sabido, y esa es una de las perplejidades a que invita la biografía intelectual de Rossi, que a su escasa producción en el área de la filosofía analítica le corresponde una escritura bastante más abundante, aunque tampoco excesiva, en el campo de la

literatura en general, ensayo y ficción. De creer a Rossi, este giro o cambio o evolución o transporte, que no sé cómo llamarlo, se produjo casi por casualidad cuando una tarde le llamaron de la redacción de la revista *Plural* para proponerle que escribiera un texto al mes de temática libre. Reconoce que la literatura siempre estuvo ahí y que los amigos que le insinuaron la colaboración adivinaron, «porque la amistad es esa divina capacidad de descubrir los secretos deseos del otro» (571).

Un repaso a las evocaciones de niñez y adolescencia que tiene diseminadas por algunas de sus distraídas colaboraciones en revistas nos pone en la pista de un lector ávido desde que de niño una criada le lee, cómo no, *Las mil y una noches*, y se encuentra con *Tom Sawyer* y *Huckleberry Finn*. Luego, en el bachillerato bonaerense, descubre necesariamente a Borges, el escritor cuya impronta se hace sentir más, aunque sin restarle gracia y frescura a su prosa: «Borges era el modelo venerado, guía de mis lecturas y creador de mis gustos» (520). Azorín y Baroja le acompañaron desde muy pronto. Gómez de la Serna fue muy estimado desde el principio. De entre los italianos menciona con fervor a Montale. De entre sus contemporáneos, a Octavio Paz y Juan Nuño.

Antonio Machado le da la ocasión de elaborar una lista de los géneros de su preferencia, que son acaso los que ha practicado. En el ensayo «Un profesor apócrifo», dedicado a *Juan de Mairena*, argumenta su admiración por esta criatura inventada por el poeta español: «Por razones oscuras –aunque quizá triviales– me atraen los libros que reúnen cosas diversas: ensayos breves, diálogos, aforismos, reflexiones sobre un autor, confesiones inesperadas, el borrador de un poema, una broma o una explicación apasionada de una preferencia. Un libro, además, cuyo lenguaje sea cristalino y traducible...». Y sigue exponiendo algo parecido a una poética que yo me atrevo a resumir en dos palabras: artesanía e invención, preocupación por un estilo tan transparente como el agua clara –la metáfora, reiterada en más de una ocasión, es del propio Rossi, una prosa ajena, dice más tarde, ajena a «los monumentos y a los oradores» (186).

Como lector de Rossi, me inclino a pensar que no renunció a sus convicciones filosóficas analíticas, sino que les dio un empleo inesperado al escribir ficción (en el sentido más amplio que pueda darse al término). Más tarde intentaré una interpretación de cómo puede articularse su preferencia por una filosofía sin metafísica, modesta en sus temas y comedida en sus procedimientos, con la libertad de invención que se dio como autor de ficciones.

Precisamente, este término, «procedimiento», como sinónimo de método, tiene cierta importancia en el vocabulario de Rossi. De sus primeras lecturas, entre otras, el ya mencionado manual de lógica de Coffey, el jesuita irlandés, sacó «un hondo desinterés por los sistemas de creencias y un interés casi exclusivo por los instrumentos conceptuales», es decir, lógica matemática y análisis del lenguaje (493). La literatura quedaba entonces como el único instrumento de comprensión de la realidad.

No obstante, Rossi no se entusiasmó con el confort espiritual hallado en su nueva morada. Le atrajeron antes ciertas virtudes negativas, ciertas limitaciones, que sus logros reales. Allí estaba, escribe, «el atractivo de hacer filosofía sin arrastrar concepciones del mundo, políticas o religiosas». Puede. Pero mantengamos una sombra de duda que él mismo fomenta: «El precio era... quedarse filosóficamente algo mudo ante una multiplicidad de asuntos». Y admite que la práctica analítica de la filosofía «peca a veces de ingenua. La clave de su adhesión es negativa: ciertas prácticas filosóficas favorecen la obsesión, hacen crecer sin medida «las telarañas intelectuales». Es posible que esté pensando en algún maestro, en cierto compañero de seminario...

Se ha escrito mucho sobre Rossi como autor literario, faceta que quizá ha oscurecido la de filósofo. No deja de ser interesante que él no se reivindicque ni de la literatura ni de la filosofía y que confíe a un rincón de su obra la siguiente confesión: «Pertenezco a una generación enamorada de minucias, incapaz, me parece, de inventar un mito poderoso o un símbolo de la condición humana» (361-362).

Como en el caso de las preferencias que menciona en su nota sobre Machado, los elogios que dirige a otros escritores son pistas eficaces para reconstruir el modelo de escritura que prefiere y que aspira a ejercer: No más que ejercicios de tono y ritmo –dice ser el humilde anclaje de sus primeros escritos para *Plural*, en combinación con un *ethos* basado en la tolerancia intelectual y la medida contra la *hybris* (606-607); ciertos hallazgos de oficio, una inesperada secuencia de nombres, el adjetivo preciso, en fin, la gramática como ética o «el deseo profundo de escribir una prosa noble y clara, agua fresca, una prosa tranquila y convincente...» (361).

En dos de sus libros hay una serie de textos escritos por un escritor anónimo, entre ellos uno titulado «Sin sujeto», donde elogia precisamente una literatura que se desentienda del yo del autor. Dicho escritor, poco más que una voz sin historia y sin

nombre, tiene dos amigos, también literatos, uno ingenuo, condenado al éxito y a la confusión, y otro, grueso, fracasado y destructivo, Gorrondona, que le sirven para reflexionar sobre todo lo relacionado con la escritura, su creación, su misterios, los equívocos que trae consigo la recepción de una obra.

Quizá sea un error interpretar las historias sobre estos tres escritores, Leñada, Gorrondona y la voz que los cuenta, como fuente de información sobre las ideas literarias de Rossi; podrían ser *alter egos*, idealizaciones rebajadas y deformadas por la ironía. En cualquier caso, me interesa la figura de Gorrondona que hace su aparición en un texto titulado significativamente *Leibniz*, el filósofo de la tradición que más importancia y atención concedió a la lógica y a los procedimientos. De este Juan Gorrondona sólo sabemos que es «un erudito respetable pero pasajero» que dedicó su vida a aislar «esas frases subterráneas y decisivas» que según él hay en cada libro. La relevancia de este erudito reside en que se encarga de rebajar los humos a las pretensiones del escritor anónimo que decido interpretar como la voz más cercana a Rossi. En «Sin misterio», el relato arranca con una declaración: «El fracaso cansa», dicha en una entrevista a una muchacha «trágica pero sin ortografía». Fracaso no de lectores, aclara, sino que «mi obra –siempre enigmática y a veces perfecta– ni siquiera roza el territorio anhelado» (259). Más adelante reconoce que aspiró a llegar al éxito de las muchas lectoras (sic), «susurrarles al oído, imponerles mis aventuras, robarles el tiempo, presentar ante ellas los feroces dilemas de nuestro tiempo...». Pero, escribe en la página siguiente, «conocí a Gorrondona y caí bajo su influencia nefasta» (268- 269).

¿Qué enseña Gorrondona? Gorrondona es un conceptista extremo que prohíbe toda lectura excepto la del diccionario. Enseña a «escribir y olvidar. Romper las cuartillas, desterrar de la memoria las frases y los versos predilectos...». En otro relato se pronuncia sobre la metafísica, compartiendo probablemente prejuicios de Rossi. Tuerce la boca: «sueño de monjes». Leñada, el tercer escritor, inventado para exponer las torpezas y esnobismos de la profesión, protesta: «La metafísica ordena nuestras perplejidades». La réplica de Gorrondona no puede ser más expeditiva: «Leñada, usted confunde el asombro legítimo con el pasmo. Un error conocido. Lo primero engendra un respetable presocrático, lo segundo un ontólogo de barrio» (294-295).

Leñada quiere hablar todo el tiempo del escritor y sus fantasmas. Rossi se burla de ello. También de su gusto por las teo-

rizaciones. En este caso es el literato sin nombre quien nos advierte: «Todo escritor, me dije con pavor, pasa por su momento filosófico y quisiera, con la desesperación de un tartamudo, articular una aburrida teoría» (296). De la importancia de esta advertencia da fe el hecho de que, pocas páginas después, repita la idea como *dictum* de Gorrondona: «Tarde o temprano los escritores enferman de teoría. Los templados sudan las fiebres y sobreviven. La táctica es no contradecirlos» (303).⁶

En Rossi, filosofía o teoría, y literatura nunca se mezclan, aunque pueden darse misteriosas injerencias. La literatura sólo vale cuando es capaz de atrapar en una red de palabras algo de lo real, un poco de la experiencia humana concreta, sin abstracciones. Quizá sea la ironía, la más filosófica de las figuras retóricas, la que mejor cuadra con la forma en que Rossi practica la literatura.

IRONÍA

Otro filósofo que también evolucionó de la teoría a la ficción, con peor fortuna, sin duda, que Rossi, José Ferrater Mora, estableció una distinción entre ironía clásica e ironía romántica. La ironía romántica nace de la desesperación ante el descubrimiento de que la naturaleza no es divina o que Dios no está detrás y pendiente del mundo de los hombres.⁷ Octavio Paz la ha descrito con rigor al vincularla con el motivo de la «muerte de Dios» y advertir que esa forma de entender la ironía conduce necesariamente a la melancolía. A mi juicio, la de Rossi no pertenece a este tipo: no desespera ante el espectáculo del mundo. Su ironía es sobre todo instrumental. Parte de la convicción de que la realidad se rinde antes a procedimientos oblicuos que a asedios perpendiculares. Encuentro cierto parentesco entre la forma de practicar Rossi la ironía y lo que Ortega llamó en *Meditaciones del Quijote* (1914) el «método de Jericó», que Rossi leyó y elogió.⁸

Aunque tiene un punto de coincidencia con la que Ferrater identifica como ironía clásica, no lo es del todo. Sí coincide con la ironía cervantina en que no degenera en burla o sarcasmo porque no quiere destruir su objeto sino mejorar su sentido, llevándolo a un nivel nuevo mediante conexiones inesperadas. Sus lecturas británicas y su trato asiduo con Borges son dos de las fuentes en las que ha bebido la ironía de Rossi. Aunque es consciente de servirse de ella, nunca ha desarrollado una teoría o al menos una reflexión sobre la ironía. La elogia en varios lugares. Gorrondona se sirve generosamente de ella, según hemos visto. Hallamos un magnífico ejemplo de ironía en el resumen de «lugares comunes»

con que se despacha Leñada, relatados malévolamente por el narrador anónimo, en una entrevista con una periodista de moda a raíz de un premio literario: «Estamos en la época de la utopía vencida»; hay que «ahondar en las cavernas de la ontología»; «no somos animales del instante...»; «Requerimos temporalidad...»; «Nos orientamos en la vida a través de posibles proyectos...»; y «mientras hay proyectos hay esperanza...»; «Si falla la esperanza –Hoffnung, termino ya más técnico, ... La esperanza colectiva, esta civilización decae, es la muerte ontológica...»; «Hemos perdido la brújula...». Heidegger, Ortega e incluso Gaos son los inspiradores del amigo Leñada. Sonrisa apenas insinuada de Rossi, sentado junto a Gorrondona en la mesa del fondo del café donde acaba de terminar la entrevista.

Aunque está en permanente tentación de saltar de la ironía a la burla, cuyo objetivo es la destrucción del objeto, en realidad no se deja arrastrar por esta inclinación de juventud: «Mi defecto –sólo filosófico, espero– era la insolencia y un cierto deseo continuo de demolición» (622). Insisto en que la forma de practicar la ironía en los ensayos de Rossi queda a medio camino entre la ironía clásica y la burla. Es difícil precisar más porque con frecuencia la intención del ironista queda velada. Sospecho que ello se debe a que muchas de las ironías de Rossi son autorreferenciales. Entonces no puede hacerse transparente del todo el sentido final del tropo ni si pretende construir un sentido nuevo o sólo destruir un mal planteamiento. Si hay algo de su formación analítica que ha pasado a su escritura es su aspiración a ayudar a pensar mejor. «La más dañina de las enfermedades filosóficas», nos recuerda, es sin duda «la mala argumentación» (622). Creo por tanto que la ironía en Rossi es más metódica que sustancial, como lo era en los románticos alemanes, de los que Paz sentenció: la ironía consiste en «dejar caer, en la plenitud del ser, una gota de nada».⁹ El siguiente texto podría ser un buen ejemplo de ironía a la manera de Rossi, donde la negatividad se maneja con sentido del límite: «Es costumbre mía despreocuparme de lo que está lejos –las soluciones, el otro lado de la moneda, las páginas finales–; siempre he tratado, por otra parte, de no acercarme demasiado a la verdad o, cuando menos, a las grandes verdades, prefiriendo decididamente los terrenos laterales, los callejones sin salida, las ideas sin ningún futuro» (197).

En Rossi, compiten la pasión terapéutica de construir *buenos* argumentos y la ironía que destruye viejas arquitecturas y li-

bera el suelo para levantar nuevas «invenciones». Hablando de Ortega, otro gran ironista filosófico, y de su definición de ensayo, lo describe como un caso de «relación entre estilo y convicciones filosóficas» (667).¹⁰ Quizá podamos hablar en Rossi de dos caminos paralelos, procedimientos lógicos y estilo literario, mediados por la ironía.

ROSSI FRENTE A GAOS

Cuando en 1956 Rossi fue a ver a Heidegger –el rey oculto de la filosofía, hacia 1927, cuando apareció *Sein und Zeit*, como lo bautizó su discípula Hannah Arendt– resultó inmune a sus encantamientos ontológicos. Probablemente Rossi ya había iniciado su viaje hacia «el nuevo mundo» filosófico, pero aún iba a permanecer algunos años atado a su pasado. El año decisivo en su «liberación» fue, ya se ha dicho, 1958. En él, se acumulan una serie de acontecimientos que terminaron, si no por precipitar, al menos a encauzar la ruptura con el horizonte filosófico de su formación: historicismo, existencialismo, antropología filosófica, cuyo gestor máximo fue, como sabemos, José Gaos.

En 1958 Gaos decide dar a la imprenta sus *Confesiones profesionales*, escritas varios años antes. El texto ponía sobre la mesa los credenciales filosóficos de un Gaos que leyó los signos filosóficos del tiempo en términos de lo que llamó «personalismo» y que no era sino un perspectivismo tan extremo que cada vida humana, mónada aislada y ensimismada, no podía comunicar más que lo que percibía y argumentaba desde su propia cárcel de experiencia. Ello conducía a uno de los escepticismos más radicales de la historia de la filosofía y la renuncia a las aspiraciones históricas de la filosofía desde su fundación en Grecia: la aspiración a descubrir la verdad de las cosas y a darle forma en un lenguaje válido objetivamente.

Rossi tuvo que confrontarse públicamente con las ideas del maestro en dos ocasiones ese mismo año. La primera fue al redactar una reseña del libro, «Las confesiones de José Gaos»; la segunda, en el primer seminario de nueva creación en la reformada Facultad de Filosofía y Letras sobre «Filosofía moderna» cuya dirección, encomendada a Gaos por el nuevo director de la Facultad, Francisco Larroyo, determinó que el primer tema a debatir fuera «Filosofía y vocación», justo el punto decisivo de las *Confesiones* que acababa de publicar. Él mismo eligió a los participantes y fijó el método de trabajo con la intención de publicar después los resultados. Formaron parte, junto con su director,

tres hiperiones, Emilio Uranga, Luis Villoro, Ricardo Guerra y sólo un estudiante de la generación posterior, Alejandro Rossi.

Conocemos los contenidos de los debates gracias a que mucho después de celebradas las sesiones, Aurelia Valero las publicó en una impecable edición con el aparato crítico justo y un epílogo de Guillermo Hurtado.¹¹ Aquí sólo nos interesa la reacción de Rossi, aunque es inseparable del clima general que se respiraba en la sala de reuniones, clima que tendría que ser descrito como de cierta frialdad en general y de manifiesta hostilidad por parte de Uranga.

Gaos contribuyó a ello desde un estado de ánimo que reflejaba cansancio y la sensación de fracaso que traslucía el final de *Confesiones*: «Tal amargura y desasosiego se hicieron patentes en el texto que presentó a sus alumnos, en el que cuestionaba lo acertado de sus motivos, la autenticidad de su vocación, el sentido de sus persistencia en ella y, más importante aún, el futuro de sus ideas» (FV, 7). Añadamos que el fracaso de su vocación filosófica le parecía inseparable del fracaso de la filosofía misma, de toda filosofía: Valero menciona un texto inédito perteneciente a uno de sus proyectos más ambiciosos, unas *Jornadas filosóficas* que nunca salieron del archivo de Gaos, en donde describe su evolución personal: «la trayectoria del filósofo desde la vocación hasta la obstinación por la filosofía, pasando por la profesión y la decepción...» (FV, 15).

Rossi se movió en la zona templada. No fue crítico con la persona sino con el enfoque de los problemas. Desde el primer momento, cuestionó las conjeturas de que partía Gaos, a saber, que la filosofía no da razón del mundo sino de sus autores, el vínculo explicativo entre filosofía y vocación o el supuesto fracaso de la metafísica.

Pero Gaos hacía además un diagnóstico del futuro de la filosofía: era evidente que nunca volvería a practicarse como metafísica, en el sentido tradicional del término. Hacia el final de su exposición escribía: «El cultivo de la filosofía descende así forzosamente desde las alturas o las honduras de la participación en lo divino, transida de temor a la tentación demoníaca por excelencia, hasta las llanuras y llanezas humanas [...] de las ciencias humanas». Y pocas líneas después subrayaba la idea: «el porvenir de la filosofía: el cultivo de las disciplinas filosóficas y científicas, desde la lógica matemática, a la cabeza de las ciencias exactas, hasta la antropología filosófica, a la cola de las ciencias humanas,

acabando ella misma en el reconocimiento de los límites de la razón, del conocimiento, de la ciencia...» (FV, 42, 43).

Gaos predijo el movimiento que iban a hacer algunos de sus estudiantes y entre ellos Rossi. La diferencia esencial entre ambos reside en su forma de entender la situación histórica de la filosofía después de la Segunda Guerra Mundial. Mientras que Gaos concluyó que lo que fracasaba era *toda* la filosofía, que terminaba lo que había comenzado con ese turbio nombre en la Grecia de los siglos VI y V a C., y que ello implicaba nada menos que el fracaso de una cultura y una civilización enteras, y que nunca más habría filosofía como la habíamos conocido y aprendido en los manuales del pasado, Rossi, por el contrario, creyó que la filosofía gozaba de buena salud y que era más bien el problema biográfico de Gaos lo que estaba en juego en sus reflexiones sobre el futuro de la filosofía. Cabe pensar que hoy sigue el debate abierto pero me inclino a dar la razón a Gaos ya que lo que perdura son escuelas cerradas sobre sí mismas, que sólo sobreviven gracias al sostén institucional, incapaces de dialogar entre sí y con los retos de lo real.

Rossi ya apunta en sus intervenciones del seminario maneras analíticas. Se centra en pedir que se planteen bien los problemas: «Confieso con toda honestidad que no tengo la menor claridad acerca de la importancia y de la significación del preguntar por qué se estudió y se sigue estudiando filosofía». Más adelante aclara que esa no le parecía una pregunta filosófica, «que le falta interés filosófico porque no dice nada «de» la filosofía» (FV, 50). En «Las observaciones al trabajo del doctor José Gaos», insiste en la misma queja de falta de claridad en el planteamiento de las cuestiones. Aquí subraya algunas conclusiones que Gaos da por probadas, por ejemplo, el fracaso de la metafísica, que «no ha sido explicitado en términos precisos», y reclama que se discuta «a fondo las razones por las cuales ha decidido usted que la filosofía no tiene valor de verdad objetiva» (FV, 85 y 86).

A pesar de su sosegada respuesta, Rossi no debía estar muy satisfecho con el seminario y no debió hacer gran cosa para su publicación. El hecho es que quedó inédito hasta la edición de Valero en 2012, a pesar de que Gaos intentó que se publicara: en 1959 redactó una introducción para justificar su publicación. Uranga y Villoro imprimieron sus contribuciones por su cuenta. Rossi Se olvidó de sus textos pero en cambio redactó ese mismo año la reseña de las *Confesiones* para la *Revista de la Universidad de México*.

Aquí no encontramos, a pesar de la proximidad temporal, una distancia sostenida sobre preguntas incómodas. Es un resumen inteligente y generoso de un texto que, se advierte, le ha impresionado, aunque no esté de acuerdo con sus planteamientos y conclusiones. Pero no era aquel el lugar para mostrarlo ni tampoco el momento. Me interesa destacar que, consciente del problema biográfico de fondo que las *Confesiones* plantean, Rossi corta el nudo del debate afirmando desde el principio que aquí se da «un mentís rotundo» a los que dudan de «la unidad temática de su pensamiento» –de Gaos; y describe el libro como la historia del origen de una idea que convierte a su dueño en «un filósofo, digámoslo de una vez» (643). Reparemos en el énfasis retórico de la fórmula, subrayada por mí, que pudiera apuntar a una cierta duda al fondo. En cualquier caso, la reseña termina insistiendo en el mismo motivo. Después de elogiar su extraordinaria vocación de profesor, ante lo que Rossi no podía sentir ninguna reticencia por su experiencia propia, termina: «Quede la crítica para otra ocasión y que esta Nota cumpla la función de una invitación a la lectura de un auténtico filósofo» (653).

Muy otro fue el temple y el estilo con que, años después, redacta «Una imagen de José Gaos», escrita, alude a ello, después de su muerte en 1969. No se trata, aclara pronto, de hacer homenajes sino de someter «su actuación como profesor y escritor» –repárese en que evita los términos «pensador» o «filósofo»– a un examen «severo e irreverente de la labor de José Gaos» (139).

Primero lo evoca en el aula, en una actividad que debía llenarle de felicidad, la de dictar sus clases, «actor del personaje que él mismo había inventado para aquel escenario» (141). Pero Rossi se equivoca al situar dicho escenario como ajeno a su vida, en suma fuera de una realidad que Rossi le imagina «árida y desabrida». Por el contrario, pienso que sus clases constituían para Gaos, sí, un teatro si se quiere, pero formando parte entrañable y entrañada de su realidad. Desde ella se conformaban el resto de sus ocupaciones y empresas, las traducciones, las publicaciones y la exigencia de tener una filosofía propia.

Rossi critica, en primer lugar, su tarea como profesor y desde ahí llega a sus temas filosóficos. Describe su concepción del trabajo como una visión arqueológica de la filosofía, obsesionada con el texto, al que sacraliza, hasta el punto de caer en beatería. Se burla de los interminables seminarios, como el de Hegel, que duró cuatro años, en que se leía la obra línea a línea. Y concluye: «frente al texto, Gaos carecía de libertad científica». Esta pe-

cular expresión quiere decir que Gaos incurría en una negativa metodológica a reinterpretar teóricamente una determinada tesis (144) y prefería mostrar lo que los filósofos de la tradición decían. Rossi quizá peca aquí de «adanismo», esa maldición de nuestras prácticas intelectuales.

Esta visión de la docencia es consecuencia de la idea que Gaos tenía de la filosofía. La filosofía no es, a la luz de su multiplicidad y confusión históricas, sino «una serie de imágenes privadas del mundo» en sintética expresión de Rossi. En conclusión y parafraseando al propio Gaos, «la filosofía es la disciplina frustrada por excelencia: intenta hacer ciencia y sólo llega a la confesión personal» (145). Entonces, el texto es lo único seguro, fiable, digno de ser transmitido. Rossi no oculta el suelo filosófico en que se apoya para su «irreverente» análisis. Digamos, con conciencia de simplificar, que contempla la ruina arqueológica que para él es la obra de Gaos desde el mirador de la filosofía analítica. Es fácil reconocer su filiación en los dos reproches principales que dirige al maestro: ignorar los análisis argumentativos y despreciar el valor de verdad que pueda ofrecer una tesis filosófica en función de sus pruebas, argumentaciones, rigor lógico, etcétera.

Pero Rossi fue más lejos de estos reproches de método e hizo algunas afirmaciones de calado digamos histórico filosófico, que merecen un comentario.

La primera es sobre la «faceta lógico semántica» en que se movió el pensamiento de Gaos: «se mantuvo prácticamente aislada dentro de los límites que señalan las *Investigaciones lógicas* de Husserl» (147). Tomada al pie de la letra, la afirmación parece defender que Gaos ignoró las revisiones que el propio Husserl hizo de su primer enfoque de la fenomenología, desde *Ideas I y II* hasta su obra más tardía, la famosa *Crisis de las ciencias europeas*; o la destrucción de esos mismos límites ontológico-lógico-semánticos que supuso la aparición de *Ser y tiempo* o la filosofía de la realidad radical de Ortega o la fenomenología mundana de Merleau-Ponty. Ciertamente Rossi no ignoraba todos estos desarrollos filosóficos que iban llegando inmediatamente a las aulas de Mascarones, al mismo tiempo que las novedades que sí le resultaban interesantes a Rossi y nada a Gaos: Frege, Russell, Wittgenstein...

Cabe hoy entender la crítica general a Gaos como el fruto de una elección dogmática, formulada desde una determinada concepción de la filosofía, que es la que casaba perfectamente con sus preferencias biográficas, como él mismo reconocerá en

su discurso de toma de posesión en el Colegio Nacional, titulado, justamente *Cartas credenciales*.¹²

Rossi vivió, como el resto de su generación, la ilusión, en el sentido cervantino (o quijotesco), de hallar una respuesta válida a la desesperada posición heroica que había adoptado el «maestro», fiel al tiempo que le tocó vivir y que Rossi describe con precisión: «el escepticismo que Gaos llevaba en los huesos» y al que había que vencer porque el escéptico encarna en su propia posición la muerte de la filosofía.¹³

Cuando escribe Rossi: «la verdad es que no tuvo, propiamente hablando discípulos» (146), habría que añadir: con permiso de Zea o Salmerón. Incluso con permiso del «no-discípulo» que polemizó con Gaos con insistencia y saña, Emilio Uranga. Aunque, valga la paradoja, hay que darle la razón a Rossi, como se la hubiera dado el propio Gaos, ya que la posición en la que este termina es teóricamente insostenible, como ya se ha mostrado al hablar de su escepticismo: «La Filosofía de la Filosofía del curso ha concluido que toda filosofía es en conjunto subjetiva –o válida únicamente para su sujeto o su autor. Consecuentemente conmigo mismo, no puedo *proponer* el curso a ustedes, ni a nadie, como válido para ustedes, ni para nadie; no puedo más que considerarlo como una exposición de mi «*perspectiva*» que no puede ser compartida por nadie más que en la proporción en que sea idéntico conmigo mismo. Por lo tanto, no espero el asentimiento de ustedes, sino justamente el disentimiento –que es lo único que puede *confirmarme* en mi perspectiva...».¹⁴

El callejón sin salida de su personalismo era un mal lugar para seguir pensando, para levantar la casa, aunque fuera modesta, de una tradición. Acaso la única forma de continuidad de escuela habría sido la de pensar dicho callejón sin salida como el problema filosófico real, histórico que era, y no la posición subjetiva y biográfica de un profesor español exiliado en México. Pero para ello faltaba perspectiva histórica. Desde el mirador de la postmodernidad las cosas se ven de otra manera. Al menos se ve claro que la filosofía llegaba a su *limes* en el que terminaba de forma abrupta aquella cultura filosófica llamada *modernidad*. Al otro lado, la barbarie, lo desconocido o ambos.

Cuando nos dio su imagen de Gaos en 1969, Rossi tenía las ideas muy claras sobre qué es y qué no una filosofía. Tanto que desliza esta afirmación sorprendente: «Gaos se equivocó en la elección de su tradición filosófica» (147). ¿Pero, acaso se eligen las tradiciones? Rossi, tan preciso a la hora de discriminar los términos, pre-

fiere hablar de tradición en vez de escuela o tendencia. Gaos habría continuado en México la herencia cultural de su maestro Ortega, confinada en una visión historicista del conocimiento y la práctica filosóficos. Rossi tuvo la suerte de vivir lo que Ferrater llamó «un cambio de marcha en filosofía», que obedeció más a motivos geopolíticos, como insinué en mi introducción, y que afectó a su generación y no sólo en México. Pero Gaos, desde la perspectiva generacional propia, sabía que aquella filosofía importada desde los venerables claustros medievales de Oxford estaba por debajo de «la altura de los tiempos», que es siempre un nivel de problematización objetiva; o dicho de otro modo, que la filosofía del lenguaje, salvo por las intuiciones de Wittgenstein, presentaba una estructura *neo-* y por tanto estaba abocada a convertirse en una especie de escolástica. El reproche que al final de su texto le dirige Rossi me parece injusto: «nos puso al margen de las grandes corrientes formadoras del pensamiento contemporáneo» (149).

Las tradiciones filosóficas no se eligen. Pertenecen a la estructura permanente de la propia vida, como la lengua en la que tendremos que expresar nuestros análisis, y lo único que podemos hacer frente a ella es abrazarla y salvarla o traicionarla. Gaos y Rossi tuvieron la mala suerte de encontrarse con una tradición filosófica que apenas lo era. España, la campeona de Trento, había abandonado la modernidad filosófica justo en el momento en que se iniciaba la formación de las filosofías en lenguas nacionales y con ellas, sus respectivas tradiciones, una de las cuales fue la vetusta tradición del empirismo británico que con tanta eficacia sedujo a Rossi.¹⁵ No fue hasta Unamuno y Ortega, alboreando el siglo xx, cuando ese mismo proceso se inicia para la lengua española. En pocos años se crearon las instituciones necesarias que permitían augurar que en unas pocas generaciones estaría constituida una tradición filosófica en dicha lengua, incluida en su proceso las naciones americanas de habla española.¹⁶ Pero la guerra civil de 1936 cercenó el proyecto en marcha. Gaos llegó a México con la vaga impresión de que cabía «transterrar» dicha balbuciente tradición y, por un tiempo, los instrumentos conceptuales de la razón vital sirvieron para echar a andar. Pero ni dicha filosofía estaba plenamente pensada ni Gaos confió lo suficiente en su misión y en sus dones. Escribía en un castellano conceptista y reiterativo que bordeaba, según Rossi, lo incomprensible; y no pudo superar el diseño solipsista de su propia filosofía, eterno escéptico corroído por la necesidad de «autenticar» su quehacer filosófico.

En sus «confesiones profesionales» tituladas, como ya sabemos, *Cartas credenciales*, dice Rossi: «No es fácil encontrar la tradición que nos conviene» y aclara lo que ya sospechamos, que lo que «nos conviene» no puede ser sino lo que encaja con nuestros «gustos y facilidades» (493). Pero inmediatamente se da cuenta de que reducir la cuestión al propio gusto o a la habilidad con que hemos nacido, nada explica y, lo que es peor, imita el psicologismo que se le imputó a Gaos. Por eso añade pocas líneas después: «En el mundo hispanoamericano... no hemos vivido en culturas filosóficas propias, asentadas y, por consiguiente, las generaciones y grupos han debido elegir, a veces sin antecedentes previos, no sólo este o aquel problema, sino la cultura filosófica en el que discurre» (*ibidem*). Este fue su caso. Pero, ¿no había comenzado a construirse una cultura filosófica propia en lengua española? La respuesta de Rossi es que no. Y sin embargo no ignora que el esfuerzo de los hiperiones al plantearse el problema del ser del mexicano –que califica de «aquel grotesco enredo» (623)– iba en la dirección acertada de mantenerse en el surco de una tradición de pensamiento propia, como los trabajos del seminario sobre el «Pensamiento en lengua española» sobre el pasado mexicano o las reflexiones de Zea sobre la filosofía mexicana como «filosofía sin más», las discusiones de Gaos con el neokantiano Francisco Larroyo, sus polémicas con Eduardo Nicol, la docencia mexicana, breve pero notable, de David García Bacca, que también se ocupó de cuestiones lógicas, etcétera.

El propio Rossi parece corregirse a sí mismo cuando, en su hermoso elogio a Salmerón, reconoce en él «la fidelidad sin tacha» de este a don José Gaos, puesta en valor en el trabajo arduo y lento de editar las obras completas del maestro. No se le escapó a Rossi el significado profundo de este esfuerzo, en verdad ímprobable, como apreciará cualquiera que conozca los diecinueve volúmenes de dicha obra, sostenida casi en exclusiva, mientras vivió, por Salmerón, significado que interpreta Rossi como afán de «volver palabra viva la tradición que nos ha rodeado y nos ha formado». Y como si quisiera disculparse por algunas opiniones vertidas sobre este asunto, añade: «Una manera de recordarnos nuestra circunstancia filosófica, que no estamos tan solos como a veces presumimos» (633).

Aunque, para decirlo todo, Rossi no había cambiado de opinión. Sólo era un poco inconsistente porque, en realidad, nunca le preocupó lo relativo a la historia y transmisión de las filosofías. Aquella «tradición» de su juventud le pareció insuficiente y

equivocada. Había que «internacionalizar la atmósfera, encender algunas lámparas en la cueva folklórica» (638), escribe Rossi en las páginas dedicadas a Salmerón. ¿Realmente era el México de los sesenta menos cosmopolita que los autosatisfechos británicos en sus cátedras inmóviles? Quizá era más caótico, improvisador, joven e inexperto que el mundo filosófico británico o europeo, y sobre todo era más pobre. ¿No es «cueva folklórica» fumar en pipa, las chaquetas de *tweed*, él te de las cinco, el pastel de riñones, la gaita escocesa y el balbuceo inseguro de quien aparenta que no sabe qué va a decir mientras rebusca alguna originalidad con que sorprender a su invitado, recién llegado de un lugar salvaje llamado Ciudad de México, donde asesinan a los profesores de Filosofía cuando salen de su facultad? ¹⁷

Puede ser que Rossi sólo esté ocultando su propio fracaso como filósofo que concebía la filosofía como una especie de educación y cuidado de las buenas maneras argumentativas y más conversación y menos monólogo. Pero se ve en la tesis de terminar el elogio de su amigo Salmerón reconociendo que este dedicó su vida a construir con «empeño de artesano» una mejora de «civilización en una sociedad tan atravesada por la barbarie» (639).

ONTOLOGÍAS DIFUSAS

El hecho es que Rossi fue escribiendo cada vez más literatura y menos filosofía. Consciente de que será un dato esencial de su biografía intelectual, se pregunta en *Cartas*: ¿y la literatura? «Ha sido, –dice– más que la filosofía, mi santo y seña para mezclarme con la realidad». Entiendo que para organizarse en ella, para comprenderla y vivirla, y, en efecto, aclara páginas después que este es su sentido, «una especie de nueva «investigación lógica» de las razones para afirmar esto o aquello»; la narración como un tantear de bastón de ciego buscando en la realidad construir «el cuento de la vida como una incertidumbre y una adivinanza» (506). Si Rossi se hubiera familiarizado con las investigaciones del último Ortega, el que fiaba la renovación de la filosofía a una «razón etimológica», no se habría sentido incómodo, presumo, para nombrar su modo de entender las relaciones entre literatura y filosofía como «razón narrativa».

Evidentemente, Rossi no redactó nunca un tratado de metafísica u ontología, es decir, de filosofía primera. Pero eso no quiere decir que no se haya preocupado por diseñar con trazos discontinuos, como un explorador que sólo puede servirse de

mapas muy elementales, una teoría de lo real que podríamos resumir en unos pocos rasgos: que impera el azar sobre cualquier otro ingrediente de nuestra existencia, individual o colectiva; que la relación entre el sujeto y sus actos es incierta, tanto que no ve justificada teóricamente la atribución de responsabilidad de nuestras acciones, «esclavos de una ficción jurídica que llena las cárceles y destruye la literatura» (253); que la realidad se presenta con una sospechosa discontinuidad de instantes, que la memoria y la imaginación guiadas por las inclinaciones y deseos, de cuyo proceso de formación nada sabemos, llegan hasta donde llegan; por tanto –como dice una de esas voces que pueblas sus relatos, «nadie puede cargar con toda su vida. Es una insensatez querer defender cada uno de nuestros actos. El error, la limitación en el juicio, la omisión definen sin remedio nuestra condición» (424).

En consonancia con esta visión, es mejor una razón un poco escéptica que «nos defienda de los sueños olímpicos» antes que una razón inmaculada que «lentamente se disuelve en una pesadilla salvaje» (482). Su credo entonces se centra en defender «una honda conciencia de que cometemos errores y, a la vez, la valentía de pensar e imaginar ardientemente» (*ibidem*).

El ensayo que más se acerca a una descripción metafísica de la realidad es, a mi juicio, «En plena fuga». En él quedan subrayados y escenificados, se podría decir, todos y cada uno de los datos esenciales que atribuye Rossi a lo real, entendiendo por tal nuestras vidas, pues no hay nunca en sus textos algo parecido a una teoría sobre el mundo o la materia, sobre el alma, el tiempo, Dios o sobre el ser último de las cosas. Fiel a su formación, elude en el texto que comentamos la pregunta cartesiana que dio origen a la modernidad, ¿quién soy yo? y la sustituye por otra de menor vuelo y mucho más fácil de responder, ¿dónde estoy? Y lo que sigue es una declaración metafísica que evita cuidadosamente términos como «tiempo» o «muerte», que «huelen a sacristía, a metafísica oscura y campanuda»: «Yo pienso, con angustia y banalidad que la vida se escapa. Se escapa por las rendijas que no son el tiempo ni la escandalosa muerte... Me interesan más las fisuras insidiosas de la vida cotidiana, obra de roedores, no de demiurgos» (325).

Primero ironiza acerca de los supuestos de la experiencia cotidiana: yo decido, yo me enamoro, yo sé de dónde llegan las cosas, por qué pasa lo que pasa, sé dónde estoy, ¿será verdad eso de que soy el dueño de mi vida?... y otra vuelta de tuerca «¿y qué hay de la incomprensible decisión de decidir?» (330); y concluye respondiendo a la primera pregunta, ¿dónde estoy yo?: «Sentado

en un sillón, rodeado de oscuridad, monarca de un mundo en plena fuga» (331).

No resulta sorprendente que el siguiente ensayo, «De paso», se inicie con una cita de Conrad de la que extrae el reconocimiento y la aceptación de la vida como una necesaria *corrupción* (332), en el primer sentido del diccionario de la RAE: «acción y efecto de corromper...». Corromper: «trastocar la forma de algo, echar a perder, depravar, dañar, pudrir algo».

Esta visión lúcida, fría y desapegada de las cosas, que acepta la vida como una estancia breve y confusa en el mundo, debe guardar relación con algunos rasgos profundos de la biografía de Rossi, así como su manera poco fiel pero valiente de no quedarse quieto en una filosofía o en un estilo. Sus lejanos orígenes europeos, italianos, cruzados de sangre materna venezolana, su niñez, repartida entre Florencia y Venezuela, su bachillerato en Buenos Aires y su instalación definitiva en Ciudad de México le llevaron a juzgar su propia escritura como marcada por la extraterritorialidad: «la relación con la literatura está marcada por una situación esencial: la extranjería» (500). Ignoro si Rossi había leído el breve ensayo de George Steiner «Extraterritorial». El crítico literario se refiere en él a los escritores desarraigados de su nación-lengua materna que abandonan esta y comienzan a escribir en otra. Menciona a dos irlandeses que emigran del inglés al francés, Oscar Wilde y Samuel Beckett, a poetas como Heinrich Heine y Ezra Pound; también a Borges. Aunque este sólo ha escrito en español, su profundo conocimiento del inglés, francés y alemán inclina a Steiner a incluirlo en el club de los «extraterritoriales»: «muy frecuentemente, un texto inglés [...] se encuentra a la base de su frase española». El ensayo está dedicado al novelista de origen ruso Vladimir Nabokov, el más plurilingüe de los escritores del siglo xx, que escribió su obra en tres lenguas: ruso, alemán e inglés, y es posible que redactara un cuento en francés. Steiner termina su ensayo viendo en Nabokov y en su originalidad lingüística una especie de arquetipo del creador para un tiempo de guerras y revoluciones: «Un gran escritor a quien las revoluciones sociales y las guerras empujan de lengua en lengua, es símbolo cabal de la era del refugiado. Ningún otro exilio puede ser más radical, ninguna otra hazaña de adaptación a una nueva vida puede ser más exigente. Nos parece justo que quienes crean el arte dentro de una civilización casi bárbara, que ha desposeído de sus hogares a tantas personas, que han arrancado lenguas y gentes de cuajo, sean también poetas sin casa y vagabundos a través de diversas

lenguas». ¹⁸ De haber conocido Steiner a Rossi, le habría incluido en su lista de escritores extraterritoriales.

Rossi ha terminado por asumir que lo definen mejor ciertas negaciones: «yo no soy un especialista en nada. No soy un científico, ni tampoco el deslumbrante erudito en algún autor o periodo y no puedo declararme poeta o novelista. Ni siquiera puedo refugiarme en esa zona de bordes indefinidos que es el ensayo» (483). Y en otro lugar nos da toda la coherencia que es capaz de reunir su desencajada existencia: «¿No es natural que quien en su adolescencia se deslumbró con la prosa de Borges, se sintió atraído por aquellos manuales de lógica escolástica y luego con el correr de los años, por las preguntas de Wittgenstein?» (506). Pero nunca le abandona la impresión de extranjería que hemos ya mencionado y que tengo la impresión de que constituye la cifra de su biografía. «Se trata del ya insuperable desencaje de mi vida, el efecto ácido de haber estado aquí y allá. La consecuencia de una extranjería excesivamente prolongada» (603). Aunque siempre deberá el lector hacer una reserva: está leyendo un texto sobre una primera persona desteñida por la ironía.

No es poca cosa como argumento de una vida para alguien que creyó que los demiurgos menores que regían nuestros destinos eran el azar y la corrupción. En cierta ocasión, admitió que se sentía cómodo en una vida sostenida por una «ontología destartada».

NOTAS

¹ Cito siempre que no indique otra cosa por el volumen *Obras reunidas*, México, FCE, 2004. Doy el número de página a continuación del texto.

² «Arrojar la escalera» es la expresión que el traductor del *Tractatus* emplea y que da pie a Rossi para su broma. El texto de la proposición 6.54, penúltima del tratado, dice: «Mis proposiciones esclarecen porque quien me entiende las reconoce al final como absurdas, cuando a través de ellas –sobre ellas– ha salido fuera de ellas». (Tiene, por así decirlo, que arrojar la escalera después de haber subido por ella). Cito por la edición Gredos, Madrid, 2009, Tr. de Isidoro Reguera.

³ *Obras completas*, vol. XIX. México, UNAM, 1999, 243.

⁴ Primera edición en Siglo XXI, 1969. La del FCE 1989, consta de los siguientes trabajos: «Sentido y sinsentido en las investigaciones lógicas» (1960); «Lenguaje privado» (1963); «Teoría de las descripciones, Significación y presuposición» (1964); «Descripciones vacías» (1967) y «Nombres propios» (1969).

⁵ Agradezco a Aurelia Valero, investigadora del Instituto de Investigaciones Filosóficas que me haya facilitado

copia del expediente académico de Rossi. Archivo histórico de la UNAM. «Expediente personal: Alejandro Francisco Rossi Guerrero», núm. 16180.

⁶ ¿Cabe suponer que Rossi, borgiano incondicional, haga burla de Ernesto Sábato, autor de un libro titulado precisamente *El escritor y sus fantasmas* y que exhibe además una tendencia a desplegar en sus novelas doctrina filosófica? Un ejemplo: los resúmenes de Hegel en *Abaddón el exterminador*.

⁷ «La ironía», en *Cuestiones disputadas*, Madrid, Revista de Occidente, 1955, 27-42.

⁸ Hablando del método que se propone seguir para interpretar a Cervantes, escribe Ortega: «Necesita [su novela], cual la verdad científica, que le dediquemos una operosa atención, pero sin que vayamos sobre él rectos, a uso de venadores. No se rinde al arma: se rinde, si acaso, al culto meditativo. Una obra del rango del *Quijote* tiene que ser tomada como Jericó. En amplios giros, nuestros pensamientos y nuestras emociones, han de ir la estrechando lentamente, dando al aire como sonos de ideales trompetas. (OC, I, 761).

- ⁹ *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974, 71. Y como para confirmar la observación de Paz, Booth en su ensayo *La retórica de la ironía* dice: «Si la ironía es, como enseñaron al mundo Kierkegaard y los románticos alemanes, negatividad absoluta e infinita, entonces todos los significados se disuelven para formar el único significado supremo: ¡No hay significado!» (135).
- ¹⁰ Yo diría que las siguientes palabras de Ortega resumen la intención irónica que subyacen en muchos textos de Rossi, hasta el punto de constituir una de las marcas más significativas de su estilo: «La ironía es siempre ser, a la vez dos cosas –una que se es de verdad y en plenitud y otra en que, con creadora modestia, se finge ser menos de lo que se es» (OC, IX, 255).
- ¹¹ *Filosofía y vocación*, VVAA, México, FCE, 2012. Citaré por FV, y el número de página.
- ¹² El título que puso a su discurso de ingreso en El Colegio Nacional merece una reflexión. Rossi se presenta ante sus pares como un extranjero, un diplomático que presenta sus cartas. No ignora que «credencial» remite a «crédito» y a «creencia». Solicitaba, por tanto, un acto de confianza hacia su obra y para ello endosa como valor su vida y sus logros intelectuales. De ahí que adopte su discurso la forma de autobiografía. A Valero no le pasó por alto que cuando Rossi explica sus preferencias filosóficas en el mencionado discurso, confirmó «el valor del sustrato autobiográfico en el modo de concebir la filosofía, [aunque] no llegó a reconocer siquiera una sombra de afinidad con sus primeros profesores universitarios» (FV, 27). En efecto, en el pasaje que comenta Valero, Rossi salta de la evocación de un manual de lógica escolástica, ya mencionado, que leyó en su juventud, a la filosofía analítica.
- ¹³ Esta es una observación de Hegel en su *Fenomenología del espíritu* (1807). No deja de ser significativo que la primera opción filosófica de Rossi fuera Hegel y su *Lógica*, donde se daba forma al saber absoluto y se revelaba la esencia del mundo reflejada en la mente del mismo Dios. También es cierto que este primer amor no llegó a buen puerto. Rossi renunció a publicarla.
- ¹⁴ *Obras completas*, xii, 427. En el epílogo a la edición de *Filosofía y vocación*, Guillermo Hurtado comenta este pasaje en los siguientes términos: «En este curso de 1960, Gaos se hizo un dramático harakiri filosófico frente a sus alumnos, mas ellos no lo acompañaron en su suicidio ritual y se quedaron como espectadores. Gaos sabía muy bien que su concepción de la filosofía era rechazada por sus discípulos y que era correcto que así fuese» (FV, 128-129).
- ¹⁵ La categoría de «encuentro», en la estructura metafísica de la vida humana, aúna paradójicamente los ingredientes del azar y el destino en urdimbre. En la vida de Rossi esto es diáfano.
- ¹⁶ No es posible enumerar aquí todas ellas. Mencionemos La institución libre de enseñanza, la reforma de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid a comienzos de los 30, según el Plan Morente, *La Revista de Occidente* y su editorial, etcétera.
- ¹⁷ No se trata de una exageración o una invención mía. El artículo publicado por Rossi en *El Universal* (México, 3 de septiembre de 1998) «Recuerdo de Hugo», comienza con las siguientes palabras: «El 29 de agosto se cumplieron veinte años de la muerte de Hugo Margáin Charles. Esa noche lo asesinaron. Salía del Instituto de Investigaciones Filosóficas en ciudad universitaria con su amigo inglés...» (617).
- ¹⁸ «Extraterritorial». En *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*, Barcelona, Barral, 1973, 23-24.



Fernando Castillo:
«Hoy día parece oportuno combinar
literatura e historia»

Por Juan Ángel Juristo

Fernando Castillo (Madrid, 1953), historiador, comisario de exposiciones, especialista en historia militar, ha ejercido como funcionario en la Administración Pública en diversos departamentos pero relacionados siempre con las relaciones internacionales y la defensa. De hecho, sus primeras publicaciones de ámbito histórico trataban de temas relacionados con el estamento militar. Así, *La vida cotidiana en el Ejército: 1855-1925* (Ministerio de Defensa, 2006) o con artes relacionados con él, como *Hombres y Barcos. La fotografía de la Marina Española en el Museo Naval: 1850- 1935* (Ministerio de Defensa, 2007). Estas publicaciones eran tientos: puede decirse que Castillo empezó su obra más cualificada antes, cuando en 2004 publicó *El siglo de Tintín* (Páginas de Espuma, 2004), que tuvo cierta importancia en tanto en cuanto anticipó algunas de las claves que hoy día, con una amplia bibliografía cada vez más abundante, son reveladoras para entender ciertas fantasmagorías presentes en el pasado siglo. De 2011 es su siguiente libro sobre el personaje belga, *Tintín-Hergé. Una vida del siglo xx* (Fórcola Ediciones), donde Castillo explicita y hace extensibles las claves contenidas en su libro anterior para, a través de su creador, ofrecer una metáfora del siglo xx. En medio de las dos publicaciones destacan, asimismo, dos libros sobre la historia de Castilla, *Estudios sobre cultura, guerra y política en la corona de Castilla (siglos xiv-xviii)* (CSIC, 2007), *Un torneo interminable. La guerra civil en Castilla en el siglo xv* (Ediciones Sílex, 2011) y otro importante, que anticipó, asimismo, temas que desarrolló en libros posteriores, *Capital aborrecida. La aversión hacia Madrid en la literatura y sociedad, del 98 a la postguerra* (Ediciones Polifemo, 2010), prefiguración de la inquietante visión que nos ofreció mucho más tarde en *La extraña retaguardia. Personajes de una ciudad oscura. Madrid 1936-1943* (Fórcola 2018). En *Los años de fuego* (Renacimiento, 2020), puede encontrarse una visión caleidoscópica del siglo xx.

De su interés no exento de fascinación plenamente coherente con sus tesis, es decir, su interés por la figura y obra de Patrick Modiano, deberíamos citar su libro *París-Modiano. De la Ocupación a mayo de 1968* (Fórcola, 2015) y otro, que sesga el tema que ahora nos ocupa, *Noche y niebla en el París ocupado. Traficantes, espías y mercado negro. Vidas cruzadas de César González Ruano, Pedro Urraca, Albert Modiano y André Gabison* (Fórcola, 2012). La obra de Castillo, *rara avis* entre nuestra bibliografía de historia de la cultura, posee cierta fascinación al mezclar felizmente el documento histórico con la narratividad, modo que reivindica y justifica en la siguiente entrevista.

Usted es uno de los raros historiadores culturales con que contamos en España, falta de esa tradición frecuentada por los países de habla inglesa, especialmente en Estados Unidos. En esa tradición se combina, en feliz resolución, el documento, para decirlo en términos benjaminianos, la verosi-

litud del dato, con una eficaz carga narrativa. ¿Podría decirnos cómo es su método de trabajo y qué lugar ocupa esa narratividad aliada al documento? Desde luego no es un simple acompañamiento...

Pertenezco a una generación que, además de amortizada, creo que es la misma

que la suya, en la que coinciden los coletazos neorteguianos, es decir, la vocación de estilo a la que se refería Juan Marichal, y el interés por la historia, la literatura, la política. Entonces todo estaba bajo la influencia de los métodos científicos próximos al marxismo, como el estructuralismo y el materialismo histórico. El resultado de todo es una combinación contradictoria, como fue la formación de esos años, que se alimentó con las obras de autores tan dispares como José Antonio Maravall, Julio Caro Baroja, Luis Diez del Corral, Claudio Sánchez Albornoz, Américo Castro, Ortega y Gasset, Julián Marías, Antonio Elorza, José-Carlos Mainer, Manuel García Pelayo, pero también de Jean Delumeau, Georges Duby, Herbert Lottman, Bárbara Tuchman, que saltaba de tema a tema con brillantez como a su manera Richard Cobb, Santos Julia y José Álvarez Junco. Autores que se atreven un poco con todo, como nuestro Gaspar Gómez de la Serna, que tienen la capacidad de observar y precisar de Paul Morand y César González-Ruano... Ahora me interesa mucho Pierre Assouline; Tony Judt, Philipp Blom, Jordi Gracia, Antony Beevor me interesan siempre, y me gusta cómo trabaja Juan Bonilla, fronterizo entre géneros en sus textos sobre raros de vanguardia, y obras como *Sefarad* de Antonio Muñoz Molina, y de Andrés Trapiello, especialmente, *La noche de los Cuatro Caminos*. También hay algunos jóvenes como Andreu Navarra que me interesan mucho... Todo sin olvidar la influencia del periodismo cultural, que es uno de los modelos de escritura del siglo del que podría citar a Manuel Chaves Nogales, y de la literatura que, como demostró José

Antonio Maravall, de quien fui alumno, tiene cualidad de fuente histórica y que tanto he usado para mis trabajos. Se ha repetido hasta la saciedad que la mejor forma de aproximarse al siglo XIX español son los episodios nacionales, de Pérez Galdós o *El ruedo ibérico* y *La guerra carlista* de Valle-Inclán. Una opinión que en realidad se puede extender prácticamente a todo escritor y a toda literatura, multiplicándose los ejemplos: la Francia de Balzac, el Siglo de Oro del Lazarillo o del teatro de Lope de Vega, el Marruecos de *Imán de Sender* y de *El blocao* de Díaz Fernández, el Madrid de *La colmena*.... Infinitos, sí.

DE LA OCUPACIÓN EN FRANCIA,
EN LA QUE ESTOY TRABAJANDO,
TAN REVELADORA, POR EXACTA
Y CONFUSA A UN MISMO
TIEMPO, DE LA ÉPOCA

Además de los historiadores y escritores, están el cine y la música, sobre todo las canciones del siglo XX que tanto informan acerca de la realidad de una sociedad. En su día Basilio Martín Patino con su película *Canciones para después de una guerra*, da una visión del primer franquismo que es inapreciable y que otorga a la música ligera cualidad de fuente. Todo por no hablar de esa banda sonora de la Ocupación en Francia, en la que estoy trabajando, tan reveladora, por exacta y confusa a un mismo tiempo, de la época. En fin, es casi una guía telefónica de autoridades y de circunstancias que revelan que, para acercarse al pasa-

do, todo vale. Como se ve, más confusión que certezas, pero es lo que hay.

Por otro lado, siempre me atrajo la combinación de géneros en un mismo trabajo. Esa posibilidad de hacer un texto riguroso, más o menos académico como alguno de los que he dedicado al periodo que va de los siglos XIV a XVII y que son propios de un momento, al tiempo que tener la posibilidad de ampliar los límites del ensayo histórico, respetando sus reglas esenciales y saltando de asunto en asunto, de disciplina a disciplina y de época a época, sin más impulso que el del interés y las exigencias del texto.

Siempre leí con interés y gusto a autores en los que confluían la observación, el conocimiento y el rigor –cualidades al fin del historiador–, con el interés por la narrativa y la independencia, en los que destacaba la preocupación por lenguaje literario, sin reparar en temas. La historia cultural, las mentalidades, las biografías de personajes *au rebours*, raros, los mundos subterráneos y alternativos, la ciudad y sus diferentes escenarios, el arte, la literatura, las ideologías... Todo eso da mucho juego histórico y literario, si cabe esa distinción, en cualquier época que se escoja. En este caso, el interés por los asuntos citados y la influencia de los autores señalados indican cual es el método en el que la escritura no esté ahorrada por nada que no sea la literatura.

Aparte de sus trabajos de índole histórica y cultural, ha comisariado múltiples exposiciones de arte y fotografía, donde noto una coherencia acorde con sus ensayos: desde la línea clara de Bagaría, que podríamos enlazar con Hergé, territorio casi mítico para usted, a

Ramón y sus comentadores pictóricos, como la que realizó sobre la obra de Damián Flores, por no hablar de Geografía Modiano o Lisboa, Tánger, Trieste y otras ciudades literarias. Esa coherencia es producto del correlato entre diversas disciplinas, amén de ciertas obsesiones, como los de los momentos históricos fronterizos... ¿De dónde le viene esa fascinación por esos momentos de la historia europea, momentos de cambio, de decadencia, con sus consecuencias de traición, culpa y redención, y que tienen su correlato en las vanguardias?

La especialización que desemboca en la monografía, tan necesaria para el conocimiento de un acontecimiento, no es algo que haya sido capaz de atraerme. Soy quizás más de obsesiones, que es algo muy distinto, que responden antes a un interés determinado, temporal, que muchas veces no suele estar vinculados con las preocupaciones del momento. No es de extrañar que la serie de títulos que he publicado pueda parecer muy diversa, al menos a mí me lo parece, y que, en consecuencia, nunca vaya a ser considerado un especialista, un experto. Lo que sucede es que muestran intereses acumulados, que aparecen y reaparecen, que revelan una biografía y sus cambios, aunque todo tenga sus antecedentes.

Los momentos más intensos y complejos, por no decir difíciles, suelen ser los más interesantes no sólo por lo sucedido, por los propios acontecimientos, sino también por lo que sugieren y lo que provocan. Esas circunstancias en las que se derrumba una sociedad o se acaba un régimen, en las que las reacciones individuales y colectivas son imprevisibles

y variadas, suelen ser muy literarias por dramáticas, por resaltar las grandes cuestiones universales, por reveladoras de las mentalidades. A veces esconden novelas que están latentes. Episodios que tutela la historia y que es posible, sin perder el rigor, recuperar combinando el conocimiento y la intensidad que debe recoger la narración. Es lo que sucede en numerosas ocasiones en los años de fuego que van de 1914 a 1950 en toda Europa, en los que la brillantez cultural convive con una violencia hasta entonces desconocida. Son instantes, a veces extendidos en el tiempo, que irremediamente atraen. Es lo que sucede con la Ocupación alemana de Francia, siempre atrayendo la mirada de los lectores y escritores, con la Guerra Civil, con la Rusia de la revolución, con la descomposición tremenda de la convivencia en la Alemania de Weimar, coincidiendo con una brillantez cultural casi global, del nuevo cine, del arte a la literatura y la música. Estos acontecimientos naturalmente se desarrollan en unas ciudades en transformación y crecimiento o en otras de carácter fronterizo, o que incrementan el contenido literario de esa realidad que resulta tan sugerente. ¿Cómo no van a ser interesantes ciudades como París, que, tras ser el centro cultural del mundo en las primeras décadas del siglo, acaba ocupada por los alemanes? ¿Qué decir del proceso de destrucción de Berlín, una ciudad de la Mitteleuropa que pasa del bienestar de la *belle époque* a quedar sus ruinas divididas tras 1945? ¿y Lvov, una brillante ciudad hoy día en Ucrania occidental que cambió ocho veces de soberanía en tan sólo tres décadas? Una ciudad que ha pasado del histórico y latino Leópolis

al alemán Lemberg, al polaco Lwow, sin dejar de ser el Lemberik yiddish, luego al ruso Lvov, para volver a ser Lemberg, otra vez Lvov y, por último, convertirse en el ucraniano Lviv. Un resumen dramático de la historia de Europa oriental que atrae la atención inevitablemente. Luego están esas ciudades que sólo enumerarlas ya casi es una novela: Trieste, Tánger, Shanghái, Estambul... No es raro que las pintasen algunos artistas muy literarios como Damián Flores, Chema Peralta, Illán Arguello, Concha Gómez Acebo, Javier F. Lizán o Álvaro Haro.

¿CÓMO NO VAN A SER
INTERESANTES CIUDADES
COMO PARÍS, QUE, TRAS SER
EL CENTRO CULTURAL DEL
MUNDO EN LAS PRIMERAS
DÉCADAS DEL SIGLO, ACABA
OCUPADA POR LOS ALEMANES?

Siempre me sorprendió que en España, al contrario de lo ocurrido en otros lugares, durante los años sesenta y setenta, lo sucedido hasta la mitad del siglo en el resto del mundo no tenía ninguna relevancia académica, ni los trabajos tenían consideración de seriedad. Incluso, se ocultaba el interés por el siglo xx, por acontecimientos históricos esenciales como las dos guerras mundiales, que se creían pasto de divulgadores poco rigurosos o interesados políticamente. Había traducciones de trabajos de periodistas, de memorias, de alguna obra histórica... pero, en general, se consideraban algo poco serio, quizás por la proximidad a los acontecimientos y por el peso del

antifranquismo. Como se ve, un panorama muy distinto del existente en Francia o Inglaterra. Probablemente, sea el protagonismo determinante del siglo xx español, que tiene en la Guerra Civil y en el franquismo los acontecimientos dominantes, convertido su estudio con frecuencia en arma política, algo que muchos creíamos que tras la muerte del dictador y la Transición iría desapareciendo.

Vayamos por partes: *El siglo de Tintín* es de 2004 y *Tintín-Hergé*, de 2011, no en vano está subtitulada *Una vida del siglo xx...* Otra vez la bendita coherencia en la obsesión, como si el siglo xx fuera justo el de la crisis europea permanente... Parece que usted fue uno de los adelantados en el culto de Tintín que está adquiriendo ahora aspectos curiosos por su mitificación, lo que no deja de ser sorprendente en un cómic que no se vendía en los quioscos...

Sí, la verdad es que sorprende que nadie se hubiera acercado en España a este personaje para vincularlo con el entorno de sus aventuras y la biografía, tan reveladora, de su creador, Georges Remí, que recorre parte del siglo xx. El origen de estos libros está en un largo artículo que publiqué en *Historia 16*, «Tintín historia y política», como creo recordar que se llamaba, y que me divirtió mucho hacer. Apareció en 1983, hace casi cuarenta años y en esencia se puede decir que anticipa los libros posteriores, aunque luego aparecieron los trabajos de Benoît Peeters y Pierre Assouline.

El primero de ellos, *El siglo de Tintín*, aparecido en 2004, se puede considerar

como el desarrollo muy ampliado del artículo publicado en *Historia 16* y sí, cuando apareció, fue una novedad. Hay que señalar que su edición fue fruto de la propuesta de la editorial Páginas de Espuma, concretamente de Viviana Paletta, quien conocía mi artículo, y de Juan Casamayor, para una colección de biografías de personajes de ficción. Luego, siete años después y a propuesta de la editorial Fórcola, revisé y amplié mucho el libro, de manera que se puede considerar casi una novedad, y apareció con el título de *Tintín-Hergé, Una vida del siglo xx*. Entre medias, he dedicado algún artículo al personaje en *Revista de Occidente*, *Babelia*, *ABC Cultural*... En fin, creo que ya es hora de cerrar una dedicación que sin embargo no deja de divertirme, pues leer o escribir sobre Tintín es sobre todo una diversión.

Tintín tiene una característica que no tienen el resto de los cómics: es el resultado de un ciclo vital, de la vida completa de su autor, de la que es reflejo, pues recoge sus ideas acerca de los acontecimientos que le tocaron vivir en los años centrales del siglo. Hergé, que además de dibujante era un periodista, durante un tiempo incluyó los asuntos de actualidad que consideraba más importantes y sobre todo que más le interesaban. Fue inicialmente una lectura infantil aunque no tardé en descubrir que las aventuras estaban llena de claves casi siempre explícitas acerca de la actualidad y, gracias al paso del tiempo, de lo que ya era historia. Esa cualidad de Tintín de ser contexto y su condición de viajero es algo que le hace más literario e interesante, pero, claro, es lo que es, un personaje de cómic, y da para lo que da. Ni un paso más, que diría José Bergamín.



O sea, que tampoco hay que exagerar en su trascendencia.

El libro que me parece uno de sus dos tendencias, la del arte y la de la historia en un momento muy determinado es *Madrid y el arte nuevo: vanguardia y arquitectura 1925-1936*, donde nos topamos con varios temas que había tratado con anterioridad en *Capital aborrecida* y que desarrollará en obras posteriores, ya de índole histórica, como *Los años de Madridgrado...* ¿Qué papel juega la arquitectura en todo esto? Parecería que para usted posee el de ser un documento de primera, público, a la vista de todos y que pervive hasta que la piqueta se lleve la cosa...

Eso mismo decía en el libro: la cualidad de la arquitectura de ser una exposición de arte urbano permanente y a la vista

de todos. Una exposición, diríamos, de visita obligatoria al estar a la vista. La arquitectura es la manera que tiene la ciudad de expresar su relación con la realidad, con la actualidad artística y social, es decir, con la sociedad y la cultura de diferentes momentos, cuyos restos se van acumulando. Las ciudades europeas tienen esa cualidad de mostrar la historia de las urbes por medio de la arquitectura, de la acumulación de edificios, a veces unos junto a otros, de estilos diferentes. Todo eso junto con el interés por el arte y el periodo de entreguerras es lo que explica el interés por la arquitectura racionalista en Madrid, aunque relacionada con la pintura y la literatura y el contexto.

Detengámonos ahora en un tema para usted muy querido, el de la obra de Patrick Modiano. ¿Cómo se topó con

ella? Díganos de su fascinación por esta obra, en especial por la *Trilogía de la Ocupación*, y hasta qué punto sus investigaciones histórico-culturales parecen manar de esa fuente.

La Ocupación, lo sucedido en Francia y la actitud de los franceses ante el ocupante, ha sido un tema que me ha interesado desde hace tiempo. Una inclinación nada original pues, como dice Henry Rousso, es «el pasado que no pasa» y que sigue atrayendo la atención en todos los lugares. Mi primer contacto con la obra de Patrick Modiano fue en 1975, de la mano de Louis Malle y su película *Lacombe Lucien*, de la que era el autor del guión, estrenada en Madrid en vida de Franco y que recuerdo haber visto con asombro, pues era una visión de la Francia ocupada diferente de la que estaba al uso. En su película, Modiano y Malle implicaban a los franceses y a Vichy en las actividades de los alemanes de manera que ponían en tela de juicio la versión resistencialista acuñada por De Gaulle en el mítico discurso del 26 de agosto de 1945, comúnmente aceptada, según la cual la colaboración apenas había existido más allá de la implicación de unos pocos. De acuerdo con esta versión, la mayoría de los franceses habían sido resistentes, una interpretación que probablemente evitó si no una guerra civil, sí al menos ahondar la división de Francia, pero que los hechos desmentían. Curiosamente, este estreno coincidió con la publicación de la novedosa obra de Robert O. Paxton, *La Francia de Vichy*, un trabajo que, junto a *Lacombe Lucien*, se considera que está en el origen de la renovación y revisión de lo sucedido en Francia entre 1940 y 1944.

En fin, en la obra de Modiano hay muchas cosas, como la forma de acercarse al pasado histórico, o a su propio pasado, que es muy eficaz y novedosa, tanto que en ocasiones cuesta incluir sus obras en un género. Todo, además, expresado con una economía de estilo que es muy apropiada para los asuntos de los que trata. Hay, eso sí, la melancolía que impone toda reconstrucción del propio pasado vista a través de algo de neblina. En las páginas modianescas hay también un aliento lírico –distinto de la prosa poética–, que lo envuelve todo de manera elegante, especialmente al referirse a los sentimientos, que aparecen tratados con una contención que es menor de lo que parece.

Pero antes de ocuparse del París modianesco, hay un tema recurrente en su obra, el de los españoles en el París ocupado. Tiene usted un libro fascinante en su haber que cruza vidas en esa ciudad y en aquellos años: César González Ruano, Pedro Urraca, Albert Modiano, padre de Patrick Modiano y André Gabison, un personaje *colabó* que traficó con bienes judíos... ¿Podría decirse que aquí se encuentra el germen que luego despliega en libros posteriores sobre París y el Madrid sitiado?

Yo diría que sí. Desde luego, en el caso de los libros en los que París es el escenario, es una aproximación sumamente interesante, que combina la ficción y la memoria, algo que siempre me interesa mucho, en relación con una ciudad que me resulta muy cercana y que entonces lo era aún más. Además es una época que siempre me ha interesado y unos

personajes reales que son muy literarios y que tienen mucho de Modiano. Los tipos singulares reunidos en un París extraño, confuso y contradictorio, eran una forma de acercarse tanto a la Francia de esos años como a cualquier otro lugar en el que se diera esa situación extrema, como la España de la Guerra Civil. Una idea que inspira en parte *La extraña retaguardia*, aunque siempre siendo consciente de las diferencias existentes entre una ocupación y una ciudad sitiada.

El interés por Madrid viene de antiguo. Es un poco la idea de rompeolas de las Españas, de ciudad escaparate de lo que sucede en España; es una sociedad, como la francesa, en la que las capitales concentran muchos de los acontecimientos que tienen lugar, y no solo políticos, claro.

Madrid, como Barcelona, es el escenario durante la Guerra Civil en el que se mueven personajes y se producen situaciones que luego se aparecerán, corregidas y aumentadas, en el París de la Segunda Guerra Mundial. Es el mismo miedo, las mismas necesidades y anhelos, las mismas reacciones entre quienes están sometidos a situaciones que se parecen más de lo que puede parecer en un primer momento.

MODIANO PROPORCIONA LO QUE PODRÍAMOS LLAMAR UNA PAUTA METODOLÓGICA, UNA FORMA DE APROXIMARSE AL PASADO QUE PUEDE SERVIR DE PUNTO DE PARTIDA PARA IR MÁS ALLÁ DE LA NARRATIVA Y DE LA HISTORIA

En lo que se refiere a las coincidencias que pueden existir entre el Madrid de la Guerra Civil y el París de la Ocupación, que sugería en *La extraña retaguardia*, aunque no son comparables, ambas son grandes ciudades que atravesaron una situación extrema que suponía violencia y represión, en un espacio de tiempo muy cercano. Y en ambas se alteraron con diferente intensidad las condiciones de vida y la normalidad cotidiana. Todo ello dio lugar a la aparición de nuevas necesidades, de perseguidos y perseguidores, de tipos que se aprestan a aprovecharse de unos y de otros más allá de la ideología, de deseos ocultos que encuentran la ocasión de satisfacerse, como la venganza o la ambición.

De nuevo podemos volver a Modiano pues proporciona lo que podríamos llamar una pauta metodológica, una forma de aproximarse al pasado que puede servir de punto de partida para ir más allá de la narrativa y de la historia. Es lo que intente hacer en *Noche y niebla en el París ocupado*, un libro cuyo origen está en *Accident nocturne*, una obra de Patrick Modiano, donde aparece un nombre y una dirección que me resultaba muy próxima: «André Gabison. Jorge Juan, 17, Madrid». Luego, una serie de casualidades, esas que te dicen que el libro es posible y que luego se convierten en una trama que acaba sustentándolo tras un trabajo de archivo, que traen nombres como Pedro Urraca o César González-Ruano, cuya vida dan para una novela.

Vanguardia, decadencia, ocupación alemana en París, el Madrid sitiado... El ejemplo modiano, claro, pero también esa caterva de personajes que

usted retrata en un libro para mí esencial, *La extraña retaguardia. Personalajes de una ciudad oscura. Madrid 1936-1943*, libro que resuelve muchos aspectos que se encontraban, en germen, en otros autores fascinados por la traición, como Francisco Umbral y José Manuel de Prada. Usted realiza aquí una especie de arqueología inquietante de una ciudad sitiada hasta el punto de que es un libro que se lee como una novela por la carga dramática que posee y ello hasta el punto de que hay algunos que le han reprochado esa inmersión en la vida. ¿Podría darnos su opinión sobre esas reticencias académicas que otorgan sólo valor al dato, cuando este adquiere sólo el valor de una cifra y no de una huella de vida?

Curiosamente, el historiador, el profesional sea o no docente, que tiene lecturas y método y no solo afición, normalmente distingue las hipótesis y las sugerencias de la ficción pues sabe que suelen ser una licencia literaria que no altera el discurso que necesariamente tiene que tener rigor y adecuarse a las reglas de la disciplina. Digo esto porque suele ser desde fuera de la Universidad, desde el amateurismo del bloguero y la indignación impostada del que no ha leído los versos de Rimbaud, desde donde se suelen alzar algunas voces. Dicho esto, he de decir que el documento es esencial, que atenerse al mismo, contrastarlo y ser fiel a lo que supone, es un acto de honradez intelectual y de método científico, que no tiene por qué estar reñido con eso que usted acertadamente llama «huella de vida», ni con el relato que aproxima a la narrativa. Un rastro que conduce a la literatura que

tan bien siguieron los clásicos desde Jenofonte o Tucídides a Salustio, Tácito o Suetonio. No hay ni debe haber ninguna tensión entre hacer historia de manera rigurosa e intentar hacer literatura, no sólo hilar un discurso. Martin Amis y su libro dedicado a Stalin, Pío Baroja y sus libros sobre Aviraneta, el de Pla dedicado a la República, por citar sólo algunos de asuntos diferentes, demuestran como esa posibilidad existe....

Hoy día los géneros literarios son muy plurales y elásticos, algo que les ha enriquecido y beneficiado más que perjudicado. La pureza del ensayo y de la novela puede alterarse y que la esencia de uno y otro, el rigor y la ficción se mantengan aunque en uno y otro caso estén en el límite pero sin traspasarlo. Lo que no excusa tomar elementos de cada uno de ellos. El secreto es no engañar al lector haciendo pasar por investigación lo que no es, ni por ensayo lo que es una mera acumulación de datos y lugares comunes al alcance de cualquiera, ni, claro, lo que no es novela por narración sin personaje ni trama.

Volviendo al comienzo, diría que quizás *La extraña retaguardia* es, como la ha definido Juan Bonilla, una instalación literaria, un género híbrido, en el que se ha pretendido algo tan clásico y tan literario como contar una historia, en este caso varias, que además son reales y algunas con relevancia histórica, en la que he intentado ver lo interrelacionadas que estaban las vidas en el Madrid de la guerra. Ahora que los géneros literarios conviven en una sola obra, algo que ya sucedía con Cervantes o Tirso de Molina, y hay escritores de enorme importancia que se diría que no tienen género, parece

oportuno intentar combinar narración e historia, sin alterar las bases de esta disciplina. Dicho esto, diré también que me interesan mucho los trabajos de Ignacio Martínez de Pisón, autor de *Enterrar a los muertos*, sin duda un modelo de trabajo que combina la calidad ensayística, histórica y literaria, el Patrick Modiano que escribe *Dora Bruder*, el Antonio Muñoz Molina de *Sefarad* o el Jon Juaristi de *Los árboles portátiles*. Como también por citar algunos, desde otro punto a José-Carlos Mainer, Santos Julia o Jorge Martínez Reverte, a su manera un Beevor a la española, o –¿por qué no?– las novelas de Juan Bonilla dedicadas a personajes de la vanguardia artística como Mayakovski o la mexicana Nahui Olin, es decir, Carmen Mondragón. Hay que saber algo más que cosas y también hay que intentar desplegar cierta vocación literaria. Hay que tener oficio literario y de investigador y hay que lanzar hipótesis, aunque a veces estén equivocadas, sugerir cuestiones, aportar nuevas perspectivas, y sobre todo saber contextualizarlas. En fin, utilizar documentos por muy inéditos que sean, no está al alcance de todos, incluidos los que saben cosas, ni garantiza un trabajo riguroso. Es eso lo que he intentado hacer en *La extraña retaguardia*, un libro muy diferente de *Capital aborrecida*, otro trabajo en el que Madrid y en parte la Guerra Civil también son los protagonistas.

Cambiamos de escenario. Arte de vanguardia, decadencia, ocupación, crisis, traición, parecería que su paso siguiente tendría que ser el de ocuparse de algunos paisajes, como el de ciertas ciudades europeas con vistas al otro

lado del estrecho, territorios fronterizos, como Tánger, Estambul... Como *Atlas personal*, que reúne diversos escritos sobre ciudades europeas especialmente, con incursiones en el paisaje español a través de autores como Gabriel Miró; la mirada puesta en las Hurdes por varios personajes, entre ellos usted, y desde luego el Madrid rrománico... ¿Qué valor otorga al paisaje en ese especial mundo que usted se ha construido al modo de un escritor?

Decía el hoy poco recordado Juan García Hortelano, al que usted trató, que el campo es eso que hay entre ciudad y ciudad. Una *boutade* ingeniosa que le sirve para expresar más que su distancia de la naturaleza, su interés por las ciudades, por la ciudad moderna, el elemento quizás determinante en la vida del hombre en los dos últimos siglos. Como imaginaré, comparto la inclinación urbana del escritor madrileño, de ahí que la idea de viaje y de paisaje este determinado por las ciudades. Casi todos los escritos dedicados a los viajes –que nunca tienen entornos exóticos ni lejanos, casi diría que la contrario– están centrados en ciudades apareciendo la naturaleza como etapas entre ambas aunque sin desaparecer. Algo que sucede por ejemplo en el *Danubio* de Claudio Magris. Sólo he dedicado algún texto a la Marina Alta alicantina, quizás también por afición a Gabriel Miró, Azorín y, a pesar de no escribir de la región, a Josep Pla, aunque no he dejado de referirme a algunos lugares y paisajes, a las pequeñas ciudades, el paisaje no urbano que más me ha atraído y al que le he dedicado algunas páginas en *Atlas personal*, un libro por cierto al que le tengo especial aprecio,

pues reúne textos escritos entre 1974 y 2017, que ya son años. En fin, son las ciudades, el paisaje urbano, el que me interesa pues permite una aproximación muy plural, como muestran las obras de Pla, de Paul Morand, de Azorín, de Eugenio Montes, de Ortega y Gasset... Una manera de mirar y de viajar también como la de Claudio Magris, que siempre me ha atraído mucho. Además, hay ciudades y ciudades. Las hay que son ellas mismas un continente, un compendio de lo que ha sucedido y sucede, y confirman eso que decía Julián Marías de que la ciudad es donde un país se interpreta a sí mismo.

Su libro, permita que se lo diga, *Un cierto Tánger*, es revelador de muchas de sus obsesiones y me parece un estudio magnífico como ejemplo de una ciudad fronteriza desde casi su fundación. También me parece que es revelador por ciertas desmitificaciones que usted lleva a cabo, como la importancia excesiva que los *beats* dieron a esa ciudad en los años que la frecuentaron, y en cambio otorga más validez a sus años en que era zona Internacional y, por supuesto, el Tánger reflejado en *La vida perra de Juanita Narboni*, o la significación de transgresión en los libros escritos allí por Juan Goytisolo... También por el uso que hace de fotografías hechas por usted para ilustrar sus tesis sobre tal paisaje. ¿Es Tánger su último ejemplo de ciudad fronteriza, como el París ocupado y el Madrid sitiado, o tiene alguna más en mente para ocuparse más tarde de ella?

Las ciudades, hasta la más pequeña, suelen tener algo literario debido a la

acumulación de vida, sobre todo en el siglo xx, en el que hay algunas que incluso tienen un exceso y una concentración de personajes y de acontecimientos, a veces de manera muy fugaz como Lisboa, que las hace especialmente interesantes. Como ha recordado antes, hace poco animé a un grupo de artistas amigos a pintar el mundo de esas ciudades fronterizas que tanto protagonismo tuvieron en el siglo xx: Tánger, Lisboa, Marsella, Argel, Nápoles, Estambul Beirut, Tel Aviv, Alejandría, Shanghái, todas ellas como diría Josep Pla, ciudades del mar... Aparte de la calidad de las obras expuestas, el resultado de lo que habían sugerido permitía ver la riqueza literaria e histórica, en suma, cultural, de todas ellas en esos años. Aunque Tánger es una ciudad muy especial, todas ellas, y otras muchas no incluidas, son lugares de sugerencias inacabables en cualquier momento del pasado por lo que siempre es posible que protagonicen o sirvan de escenario para cualquier trabajo. En el caso de *Un cierto Tánger*, se trata de un libro dedicado a una ciudad, no tanto un libro de viajes, aunque naturalmente tiene mucho de literatura viajera. Es una visión personal de un Tánger que en realidad sólo existe para mí y que es el que me interesa. Un recorrido por la ciudad, por su pasado y por su presente, del que he escogido unos aspectos que me parecen reveladores de lo que fue la ciudad. Son lugares, edificios, objetos, escritores, artistas y libros, que muestran el tono claroscuro que caracteriza a la ciudad que fue. Pero sobre todo, en el libro hay referencias inevitables a la literatura, la historia, la pintu-

ra y la fotografía o la arquitectura. Una combinación que, diría, está en casi todos mis libros.

Permítame una pregunta tópica pero que creo pueda interesar al lector. ¿Qué libro está preparando ahora? ¿Abandonó ya para siempre esa especial conformación de Hergé, el París modianesco, los gánsteres del Madrid sitiado? De ser así, ¿hacia dónde dirige su mirada?

En mi caso, casi siempre hay varios trabajos abiertos, algunos a veces más que proyectos, pues están más allá de la fase de documentación, o casi, a la espera del empuje final que lleve a la redacción. Pero, sí, una vez rematados unos textos viajeros, otra de mis inclinaciones, como decía usted, hay una vuelta a la Ocupación y al mundo de la ciudad de la literatura y el arte en la línea de *Capital aborrecida*. Todo ello si no se tercia alguna otra de mis obsesiones acumuladas.



La atracción de París y los escritores españoles

Por Manuel Alberca

Durante cien años, desde mediados del siglo XIX y hasta mediados del XX, París fue el destino obligado de todos los creadores que querían ser alguien en el concierto de las artes. En este periodo, la ciudad vivió quizá los años de máximo esplendor. La legión de los que allí acudieron llegó henchida de ambición artística y, a veces, con la esperanza ilusoria de que el «genio» de la ciudad les impregnase. Lo fue también para los jóvenes curiosos y hedonistas que se acercaron a la capital francesa por la promesa de diversión e intensidad vital que resonaba en la eufonía de su nombre. Como anotaría con acierto Gaziol en sus memorias al recordar la magia de la ciudad en sus compañeros de estudios y en él mismo: «Mai un nom sol no ha tingut tant de prestigi. Només de sentir-lo, als meus companys se'ls encenia una flameta als ulls. [...] París: ¿seria possible d'anar-hi?» (*Tots els camins duen a Roma*).

Tal vez uno de los momentos más relevantes en estos cien años coincidió con la llegada a la ciudad de Gertrud Stein, cuya casa se convertiría en el centro en torno al cual girarían algunos de los artistas y escritores más relevantes del siglo XX. Fue la época del decadentismo, de la bohemia, de la *belle époque* y del desarrollo de las vanguardias artísticas y políticas. Picasso, Matisse, Apollinaire, Joyce, Hemingway... confluyeron desde distintos sitios y al unísono en aquella ciudad y alrededor de la escritora norteamericana. La muerte de Gertrud Stein en 1946 y, antes, la invasión alemana de Francia en 1940 cerraron simbólica e históricamente esta época esplendorosa de París que la norteamericana se encargó de registrar y mitificar en su famosa *Autobiografía de Alice Toklas*.

Del mismo modo, los españoles abrazaron también París como el paradigma de la modernidad, aunque la ciudad nunca llegó a significar quizá tanto como para los creadores hispanoamericanos, que, huérfanos de identidad cultural después de la independencia, convirtieron la capital francesa en su patria. A este propósito, Elías Piterberg decía en clave de humor que los argentinos, cuando morían, no iban al cielo, sino a París (Cristóbal Pera, 1997). En cualquier caso, veremos que, en este capítulo de la irresistible atracción que la capital francesa ejerció sobre los creadores españoles, se pone de manifiesto también, a veces de manera anecdótica, la función de puente modernizador que Cataluña habría cumplido en el proyecto europeizador de España (Amat, 2007).

Al registrar sus estancias parisinas, los españoles confiesan por lo general que, cuando vieron colmado el deseo de viajar a la ciudad por primera vez, sintieron que habían llegado a la meca de la cultura y que habían cumplido un rito indispensable para el currículo de un artista que aspirase a alcanzar la gloria. De este modo se apropiaban y hacían suyo el mito que, con algunas décadas de existencia como construcción conceptual o imaginaria, había acabado por producir efectos reales.

El mito del París moderno alcanzó su cenit en la llamada *belle époque* (más o menos entre 1900-1914), pero su prestigio se había gestado en el siglo anterior. La atención, que los escritores españoles prestaron a la ciudad antes del siglo xx, atención a veces vacilante, entre la admiración y la incompreensión, tiene dos insignes ejemplos en el diario de Leandro Fernández de Moratín y en las memorias de José Zorrilla. En las anotaciones del diario del primero quedan impresas las huellas de su paso por la ciudad en 1792 con un laconismo telegráfico y en un lenguaje críptico en el que se mezclan, sin estructura sintáctica definida, palabras castellanas, francesas, incluso italianas e inglesas, con algunos latinismos. Las anotaciones, sin embargo, se revelan muy eficaces para registrar su ociosa y crapulosa vida en París y el horror que le producen los desmanes revolucionarios: «Tuilleries attaque, massacre Esguizarii, ego pavor. Cum Chabanot, rue San Antonio y Boulevard, têtes in lanzas, pavor; Café»-anotó asustado el 10 de agosto de aquel año (*Diario*, 1968).

Más articulados resultan los juicios de José Zorrilla sobre París, de cuyas estancias allí, a mediados del siglo xix, deja una visión ambivalente en sus memorias, un sentimiento doble y contradictorio atraviesa su balance de la ciudad: «París tiene dos fases: es el manicomio de los ingenios y el paraíso de los tontos. En el primero, se forjan sus grandes elucubraciones todos los grandes locos, que con sus inventos y con sus escritos impulsan hacia el progreso el movimiento social europeo; y en el segundo pierden su tiempo, su salud y su dinero, en el turbión de marionetas, charlatanes, estafadores y mujeres perdidas, que pueblan aquel falso edén [...]. De París salen simultáneamente los gérmenes de todo lo bueno y de todo lo malo, sobre todo para nosotros los españoles; que, sea dicho sin que nadie se ofenda, o aunque se amosque conmigo la mitad de la nación, solemos tomar todo lo malo y poquísimo lo bueno» (*Recuerdos del tiempo viejo*).

La ciudad fue testigo de algunos de los hechos más desgraciados y embarazosos de la vida de Zorrilla, pues, si a París llegó

huyendo de la vergüenza de tener que hacer frente a las numerosas deudas de su padre a la muerte de este, huyendo también, salió de París hacia México, obligado, según sus palabras, a abandonar a la mujer que amaba y al «hijo natural» de ambos, poniendo mar por medio. Antes de la fuga fue detenido por el impago de un pagaré que él junto a otros había avalado.

Ya en el siglo xx, en esta misma estela crítica, encontraremos a Baroja, a Gómez de la Serna, a Sagarra o González Ruano. Todos reconocen la importancia de la ciudad para su formación cultural y el evidente atractivo que ejerció sobre ellos, pero no ocultan tampoco que la unanimidad que el mito despertaba en la mayoría no dejaba de ser un modo de pereza intelectual, de papanatería (así lo considera Baroja) o una manera de ocultar lo desabrido que París podía resultar a veces al forastero.

Para los escritores de la edad de plata, París fue antes que nada un rito de paso o un momento epifánico de su formación artística. Como es sabido, Pío Baroja no era amante de unanimidades. A su talante «liberal», estas le parecían cuando menos sospechosas o fruto de la idiotez. En sus memorias, *Desde la última vuelta del camino*, Pío Baroja dejó claro que, aun siendo un asiduo visitante desde su primer viaje en 1899 y de pasar numerosas temporadas en la ciudad, nunca fue un admirador incondicional de la misma, pues dio pruebas simultáneamente de su admiración y de su reserva por la ciudad, por Francia y los franceses, particularmente por sus intelectuales y escritores. Así en las cien sustanciosas páginas dedicadas a sus tres primeros viajes a París en el tercer volumen de sus memorias, precisa la función de balcón europeo que París cumplía para un español, un lugar privilegiado desde donde asomarse al mundo. Es decir, una cuestión casi de puro pragmatismo: [...] desde que comencé a escribir, he solido ir a París a pasar largas temporadas. No para conocer la ciudad, que, viéndola una vez, basta, ni para visitar a los escritores franceses, que, en general, se consideran tan por encima de nosotros, que no hay manera decorosa de abordarles, sino para tener un punto de observación más ancho y más internacional que el nuestro. Si hubiera sabido inglés o alemán, habría ido con más frecuencia a Londres o a Berlín» (*Desde la última vuelta del camino*, III).

Como no podía ser menos en alguien de tal independencia de criterio, se resistía con rotundidad a la unanimidad que despertaba el mito de París: «[...] no basta que una obra literaria, científica o artística salga de París para que sea una gran cosa. Yo creo que la medida debe ser para todos igual. Yo no he tenido

esa tendencia a la papanatería de muchos escritores españoles, italianos, americanos para creer que un escritor o un artista, por vivir en París, sea una maravilla. El número de tontos en París es infinito, como en todas partes».

No fue Pío el único Baroja que incurrió en el ritual parisino ni en dejarlo por escrito en sus memorias, pues su hermano mayor, Ricardo, y su hermana Carmen anotaron también en las suyas su paso por la ciudad. A mi juicio, mayor interés que las de Ricardo tienen las memorias de Carmen Baroja, pues la valoración de su experiencia parisina como mujer española del fin de siglo las hacen más apreciables. Carmen viajó a París en 1906, acompañada de su hermano Pío, «comisionado» por la familia para que «velase» de la joven, mientras esta seguía un curso de pintura y grabado. *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*, que así se llaman sus memorias, es un magnífico testimonio de los obstáculos insuperables que las españolas de la época encontraban para realizar cualquier empresa personal sin la tutela de un hombre. De vuelta a Madrid, comprobó que los proyectos artísticos planeados en París resultaban ilusorios en los estrechos límites de la sociedad española.

En su impagable *Automoribundia* (1948), Ramón Gómez de la Serna cuenta que, entre los años 1909 y 1911, en que ocupó un cargo político en el secretariado de la junta de pensiones de París (un momio que le «regaló» su padre como premio al término de la carrera de Derecho), se encontraba de vez en cuando con Pío Baroja y confiesa que siempre le «le daba la cena»: «Yo vivía de pequeñas ilusiones, de mucha buena fe literaria, de oler las violetas de la admiración esparcidas por los poetas y los bohemios, cuando Baroja se empeñaba en ensombrear la vida. Su monserga era la ciencia, y como nombre de combate tenía el del biólogo Metchnikov, que estaba entonces de moda».

Posiblemente, no hubiese en las letras españolas de aquel momento dos escritores más antagónicos ni actitudes más divergentes. Con el paso del tiempo, Ramón resultó ser un elegido de la fortuna parisina: el único escritor español de su época (con la excepción de Blasco Ibáñez), que consiguió hacer realidad el sueño juvenil de triunfar en París. Ramón, que estaba llamado a ser un escritor madrileño, se salvó del localismo por la apertura a lo europeo y, sobre todo, a lo parisino. En los años veinte, fue traducido al francés, publicado por Flammarion, requerido por la *Nouvelle Revue Française* de Gallimard, aunque este había rechazado años antes el consejo de Valéry-Larbaud de editar las gre-

guerías al francés, reconocido como uno de los grandes y homenajeado en diversas ocasiones. Una ha sido muy celebrada por la historia literaria, pues, con motivo de la traducción al francés de su novela *El circo*, agradeció el gesto pronunciando un discurso subido en un elefante en el Circo de Invierno de París. Por todo ello alcanzó una notable popularidad en Francia. Además de la estancia de dos años ya citada, Ramón residió otras temporadas e hizo numerosos viajes a la ciudad, experiencia que relata siempre con sentimientos ambivalentes de atracción y desasosiego en *Automoribundia*, en sus novelas autobiográficas que están ligadas a París, como *El chalet de las rosas*, *El incongruente*, *La viuda blanca*, *El caballero del hongo gris*, y en las crónicas periodísticas para el diario *El Sol*, que escribió en los seis meses de estancia, cuando se refugió allí a consecuencia de la ruptura sentimental con Carmen de Burgos, recogidas después en forma de libro bajo el título de *París*.

Unos años antes que Ramón se estableciera en la ciudad, a un muy joven Eugeni d'Ors se le propuso ser corresponsal en la capital francesa de *La Veu de Catalunya*, a lo que accedió entusiasmado. Con este fin, en mayo de 1906 se trasladó allí y unos meses después, en otoño, ya casado, ocupó un piso en la rue du Jasmin, en Passy. Al mismo tiempo, durante unos años disfrutó de una beca de la Diputación de Barcelona para ampliar estudios. Después de esta primera estancia que acabaría en 1911, regresó a Barcelona al ser nombrado secretario general del Institut d'Estudis Catalans. Pero, durante toda su vida, la vinculación con la capital de Francia fue permanente, especialmente en 1927, año en que volvió como representante de España en el Instituto internacional de Cooperación Intelectual. Allí permaneció hasta 1937, cuando en plena guerra civil decide regresar a España para colaborar con el régimen de Burgos. La ciudad tendría una importancia decisiva en su vida y en su obra, no en vano allí comenzó a escribir sus primeras glosas para *La Veu*, que le harían famoso y llegarían a constituir el *Glossari*, su obra más representativa y personal. La presencia de la ciudad se desparrama por todas sus glosas, pero cobra un relieve sobresaliente en las que escribe en los primeros años, al quedar galvanizado por el peso cultural y la modernidad de la ciudad del Sena: «El alma de París tiene un secreto. Este secreto no puede expresarse con palabras. Cuando estás allí cada cosa te lo revela como un lenguaje mudo. [...] Deseo vivir. Tengo una sed ardiente de vida» (*La Veu de Catalunya*, 4.12.1909).

No cabe la menor duda que, para la biografía de Agustí Calvet «Gaziel», el paso por París representó también una experiencia decisiva, en la que se amalgamaron el rito de paso y la revelación epifánica. La importancia de París, por tanto, no fue para él menor que para Xènius, pero de sentido diferente. A este la ciudad le confirmó su declarada vocación intelectual y filosófica, y a Gaziel se la cambió. Sus estancias, más o menos largas, y sus idas y venidas a la ciudad jalonan a manera de hitos su vida desde sus años juveniles. La ciudad resultó tan importante en su proyecto personal que funcionó como un correlato compensatorio de la realidad interior española que tanto le desazonaba. No tenía todavía veinte años cuando Gaziel planificó una huida a París con dos compañeros de estudios universitarios en plenos exámenes finales. Un día de junio de 1907, sin pensárselo dos veces y sin decir palabra a sus padres, Gaziel vendió su flamante bicicleta francesa por seiscientas pesetas. De los tres que huyeron, era el que disponía de más dinero para iniciar la aventura parisina. En *Tots els camins duen a Roma*, Gaziel cuenta los pormenores de este primer viaje y sobre todo la impresión que le produce la ciudad de la *belle époque*. Una vez instalados en una modesta pensión, una de las primeras visitas cursadas fue a D'Ors en su casa de Passy. Fue precisamente esta visita la que les va a delatar y será la pista para que la aventura termine dos semanas después.

En 1909, una vez acabados con éxito los estudios de Filosofía y Derecho, sus padres le regalaron una estancia en París, durante los meses de agosto y noviembre, con la excusa de ampliar sus estudios. Por lo que él mismo cuenta buena parte del tiempo se le fue en mantener una hermosa relación amorosa con una joven de Tours que trabajaba de bailarina en el cabaret *Rat Mort*. Con ella vivió una apasionada historia que acabó de manera imprevista por la interferencia de un cura, tío de la joven. En fin la historia constituye una preciosa «novela» de formación sentimental, que merece por sí sola la lectura de las memorias de Gaziel.

No volverá a París hasta mayo de 1914 con la idea de prepararse para unas oposiciones a cátedra de Filosofía, ignorante de la amenaza que se cierne en el horizonte sobre Europa. Buscó una pensión en pleno barrio latino y se instaló en una de la placeta Fürstenberg, que es, según sus palabras, «un dels llocs del mon on m'he sentit més bé». La felicidad dura poco y la de Gaziel se interrumpe a primeros de agosto, cuando Francia es invadida por las tropas alemanas y se declaran las hostilidades. La anécdota es bien conocida, pero no me resisto a contarla: Gaziel que

había ido a París a formarse como profesor de Filosofía, se va a encontrar de cara con la Historia y el desafío que esta le lanza va a orientar su vocación y su vida hacia el periodismo. Cuando todos los clientes de la pensión han huido de París y hasta la propietaria y su familia se han retirado a la Provençe, Gaziel decide permanecer en París llamado por no se sabe bien qué instancias y, solo, se prepara para vivir un momento histórico del que irá levantando acta en las anotaciones de su diario entre el 1 de agosto y el 4 de septiembre, que, de vuelta en Barcelona y debidamente rescritas, darán lugar a las crónicas que publicará *La Vanguardia* y más tarde recogidas en el *Diario de un estudiante en París* (1915).

Saldría trasformado de esta experiencia: estaba abocado a ser profesor de Filosofía y si no lo fue, si su vocación viró al periodismo, se debió en parte a estas crónicas, que tuvieron tanto éxito que recondujeron su derrotero profesional. En la soledad de sus últimos días en París, contemplando, como si de un mándala se tratase, los tejados de la ciudad, sin luces nocturnas por miedo a los ataques de las baterías enemigas, y bajo un cielo estrellado de una intensidad desmesurada e inaudita, va a interrogar su destino, que en una manifestación imprevista y súbita, le va a revelar su verdadera vocación. Dicho así podría parecer un pelo pedante, pero sin duda es mi culpa, pues los que conocen el final de *Tots els camins...* saben que el texto de Gaziel respira sinceridad y verdad:

Però què hi feia, jo? ¿Què esperava desvagat, sol i pobre? Si he de dir-ho francament, penso que esperava, de una manera confusa però convençuda, que els esdeveniments mateixos dictessin la meva conducta. No podia explicar-m'ho (ni ara tampoc ho entenc), però intuïa que en rondava com una força misteriosa i estranya, del tot inconeguda, que s'ocuparia de mi, que faria per mi. [...] Era un pressentiment, que en diem avui, amb una paraula que no val la veritable, la que usaven els antics: un presagi. El camí de la meva vida, sempre obstruït per un o altre obstacle, ara jo «sentia» como si es volgués obrir.

A finales de ese mismo año, en diciembre, Gaziel regresó a Francia, ahora ya como corresponsal de *La Vanguardia* y hasta el final de la guerra permanecerá allí, desde donde enviaba sus puntuales crónicas que posteriormente recogía en libros: *De París a Monestir* (1916), *En las líneas de fuego* (1917) y *El año de Verdún* (1918).

Josep Maria Sagarra era de los que pensaba que París, como el resto del mundo, se había vuelto más estúpido y confuso, más

inhóspito, a partir de 1918, al término de la gran guerra europea. Según Sagarra, la sublime imagen de la ciudad comenzó a derrumbarse con la declaración de las hostilidades entre Francia y Alemania en 1914. Por suerte, él llegó a tiempo de conocerla unos meses antes, cuando en mayo de aquel año realizó su primer viaje a la capital francesa, en donde permaneció dos meses en compañía de su padre, que le premiaba así su aprovechamiento en los estudios de Derecho. Como ya hemos visto en el caso de Carmen Baroja y Gaziel, y veremos también en algunos más, este premio constituye un clásico de la burguesía culta y moderna de la época, que festejaba de este modo a sus vástagos aplicados.

Sagarra, por razones culturales y familiares, mantuvo una estrecha relación con Francia y realizó numerosos viajes y estancias prolongadas en París a lo largo de su vida, pero en sus *Memorias* (1954), al detener el relato autobiográfico en 1918, sólo da cuenta de la impresión que le causó en su primer viaje la ciudad del final de la *belle époque*. Guarda imágenes contradictorias de aquella estancia, felices pero también pesimistas, comenta por igual el París histórico-cultural y el frívolo, el Louvre, el cabaret y la revista musical. Sin embargo, por debajo de esa mirada amable, Sagarra atisba (y no sabemos nunca cuanto de construcción retrospectiva hay en esta imagen) el afloramiento de un mundo mezquino y materialista, hipócrita y cínico, gobernado por una escandalosa falta de principios morales, obediente sólo al imperativo tintineo de las monedas de oro y en el que era norma hacer burla de todo sin respetar nada. Percibió que, junto a los emblemas históricos y culturales que preveleían del pasado aristocrático y señorial, estaban floreciendo señales preocupantes y negativas de la modernidad. En definitiva, Sagarra vislumbra, en el París de la época, un mundo podrido y adorable, burgués y señorial, que está a punto de fenecer y que Marcel Proust se encargaría de inmortalizar, como atinadamente comenta el memorialista catalán.

No obstante, como es de sobra conocido, después de la guerra, París recobró el pulso y vivió, en las décadas de los veinte y treinta, unos años de especial agitación cultural y política con el nacimiento y desarrollo de las vanguardias, aunque lejos de la brillantez de la *belle époque*, que la contienda europea había clausurado dramáticamente. De ese periodo irrepetible e insuperable de creatividad y libertad artística, tenemos, entre otros, los testimonios de Josep Pla, de Salvador Dalí y Luis Buñuel. En mayo de 1920, Pla, que el año anterior había terminado sus estudios de Derecho, fue nombrado corresponsal de *La Publicidad* en París,

publicación en la que venía colaborando desde algunos meses antes. Así que se estableció en París durante un año más o menos. Durante ese tiempo fue enviando periódicamente, además de informaciones de carácter general, sus crónicas de la ciudad para su publicación en Barcelona. Estas crónicas fueron después publicadas en forma de libro, debidamente corregidas y mejoradas bajo el título de *Notas sobre París*. Uno, quizá, está acostumbrado al Pla maduro, lleno de sabiduría y profundidad observadora, que ejerce de escrutador implacable de las ciudades y de los hábitos de sus habitantes, y encuentra que estas notas primerizas sobre París desmerecen muchas veces de la perspicacia y penetración de sus observaciones que, como «lector» de ciudades, nos acostumbrará después cuando gane en experiencia y madurez. (Aunque uno también podría equivocarse, pues desconozco hasta dónde llega la reescritura y reelaboración de las crónicas periodísticas publicadas después en libro). ¿Por qué digo esto? Sencillamente, encuentro a Pla más atento a la monumentalidad artística e histórica de la ciudad y a la Cultura con mayúsculas que a la vida cotidiana de la ciudad. Hasta cierto punto es lógico, París atesoraba tal carga cultural que no podía dejar indiferente al Pla veinteañero, que por vez primera asumía una responsabilidad de este tipo y que, por primera vez, no se olvide, visitaba la Ciudad de la Luz. No obstante, hay crónicas en la que encontramos el Pla capaz de tomar la temperatura vital de la ciudad y de medir el grado de felicidad de los parisinos atendiendo a pequeños detalles, pues como el mismo cronista confiesa: «¿Cómo voy a sentir alguna atracción por la política, si a mí lo que me apasiona son las cosas claras, concretas, limitadas?». El toque personal lo consigue cuando aplica su mirada al espectáculo callejero, a los espacios en los que late la cotidianidad. Y, aunque es un seguro y crítico analista de los fenómenos culturales en boga ya en aquel año (la obra de Picasso, Valery o Proust es certeramente comentada), el Pla que más acierta es aquel que fiándose de su olfato y agudeza de trotacalles y paseante impenitente de París es capaz de ver más allá de la estampa costumbrista. En estas crónicas, el merodeador de los barrios castizos y los ambientes canallas de París es superior al visitante de salones y teatros. Pla se convence de que no es fácil conocer ni París ni Francia ni a los franceses, pues todos ellos soportan tal cantidad de tópicos y de imágenes hechas que en realidad esconden más que muestran. Pla se fía, sobre todo, del poder revelador de los gestos fortuitos y de las minucias tenidas por banales, a este propósito su análisis de los

espejos en los lugares públicos y del *pardon* francés son admirables. Al final de su estancia, Pla concluye: «El país se descubre lentamente y cuando se ha roto la costra de la fraseología para uso externo. Entonces se constata que en Francia se vive libremente, si se parte del hecho de la omnipotencia de la policía; de la indiferencia con que se mira a los extranjeros como corresponde a un país fuerte; de la permanente sumisión de lo que parece más objetivo a la verdad nacional francesa, de la estructura social basada en la autoridad, en la desigualdad y en la jerarquía [...]. Francia es un país muy desconocido. Los tópicos corrientes, la fraseología, tienen poco fundamento» (*Notas sobre París*).

Cuenta Luis Buñuel en sus memorias, *Mi último suspiro*, que, financiado por su madre, en 1925 realizó su primer viaje a París, en donde prácticamente se quedó a vivir hasta 1939, al contraer matrimonio con la francesa Jeanne Rucar. Este primer viaje resultó decisivo para su evolución tanto humana como artística, pues allí entró en contacto con el grupo surrealista con el que mantuvo buenas relaciones y sobre todo descubrió el cine de la mano del director de origen ruso Jean Epstein. Pero, a decir verdad, lo que le impresionó más en su primer contacto con la sociedad parisina fue la libertad de las mujeres, la naturalidad de su trato, acostumbrado como estaba a la rigidez que les imponía la sociedad española a estas y, sobre todo, los gestos escandalosos de libertinaje, que como provinciano contemplaba horrorizado y fascinado. Especial relieve tiene todo el relato de la gestación y realización de *Le chien andalou* (1928), en colaboración con su entonces amigo Salvador Dalí, que, a la sazón, se encontraba también en París. La versión que este dio en su autobiografía *La vida secreta de Salvador Dalí* fue bien diferente de la del aragonés. Tal como Dalí lo cuenta, pareciera que Buñuel nada tuviera que ver con esta obra, pues ni lo nombra: «*Le chien andalou* era la película de la adolescencia y la muerte, que iba yo a clavar en el corazón mismo del ingenioso, galante e intelectualizado París, con toda la realidad y todo el peso del puñal ibérico...». Con razón, se extrañó Buñuel por esta apropiación de la película, claro que aún se extrañó más de la respuesta que Dalí le dio: «Si hago un pedestal no es para subir tu estatua encima, sino la mía». Buñuel comprendió que Dalí no tenía remedio, que ni en nombre de la vieja amistad era capaz de abdicar de su megalomanía.

En aquel tiempo, concretamente a finales 1924, Unamuno se encontraba también en París, a donde se había autoexiliado de una manera un tanto atrabiliaria, al huir de su exilio en Lanzarote,

justo al ser amnistiado por Primo de Rivera. En aquel momento prometió no regresar a España hasta que no cayese el dictador, cosa que cumplió, permaneciendo primero en París y después en Hendaya hasta 1930. Curiosamente, una de las primeras cosas que Buñuel hizo a su llegada a la capital francesa fue ir a rendir homenaje a don Miguel en su tertulia del café La Rotonde. Fueron años de zozobra y soledad para el rector de Salamanca y la imagen que de París deja traslucir en *Cómo se hace una novela* (traducción francesa de Jean Cassou de 1925; ed. española de 1927), cuya acción transcurre en esta ciudad, es el de un lugar tenebroso y depresivo, en el que el río Sena se convierte en un espejo de la muerte, frente al tópico de presentar ciudad y río en imágenes simbólicas del vitalismo parisino y de su característica *joi de vivre*.

También en 1925 viajó por vez primera a París César González Ruano, y ni que decir tiene que le pareció sublime: «París era entonces todo», sentencia en sus memorias *Mi medio siglo se confiesa a medias* (1951). París fue para Ruano la ciudad en la que se podían seguir todavía las huellas casi vivas de Baudelaire y de toda la bohemia mitificada por los años y la distancia. Ahora bien, estas memorias tienen el interés de ofrecernos, a pesar del carácter cosmopolita, dandi y vividor de su autor, el reverso de la imagen del mito del París acogedor y amable, pues, en esta ciudad, sufrió también la experiencia más dura de su vida. En octubre de 1940, Ruano se instaló en París, según su propia versión, para tomarse unas vacaciones, reponer su quebrada salud y huir del hastío de Berlín en donde desempeñaba labores periodísticas para diferentes medios españoles. Dejó sus muy bien remunerados trabajos y decidió descansar en la capital francesa, entonces ocupada por los alemanes y controlada por la GESTAPO. Allí llevaba una vida de fiestas y de juergas, muy por encima de sus supuestas posibilidades económicas de escritor y periodista, alternando por igual con la alta sociedad y con los bajos fondos. Llegó a tener hasta cuatro casas alquiladas en aquel tiempo en que, según él mismo dice, no trabajaba. Una conducta como esta infundió sospechas en la policía alemana, que le detuvo el 10 de junio de 1942. Sometido a numerosos y desconcertantes interrogatorios, permaneció dos meses y medio en la prisión parisina de la calle de Cherche-Midi, en donde pudo comprobar en sus propias carnes las duras condiciones que padecían los judíos, los izquierdistas, los patriotas de la resistencia y los presos comunes. De esa experiencia límite, en que temió por su vida, saldría la

que quizá sea la mejor prueba de la poesía de Ruano *La balada de Cherche-Midi*, un largo poema autobiográfico, y dos novelas autobiográficas, *Manuel de Montparnasse (París, 1940-1943)* y *Cherche-Midi*. Salió en libertad vigilada y permaneció en París hasta septiembre de 1943, en que, sin revelar a las autoridades alemanas sus intenciones, regresó a España, encontrándola más acogedora y entrañable que nunca. De cualquier modo, las memorias de Ruano, como su propio título avisa, son confesionales a medias, pues en ellas se refiere a un futuro libro autobiográfico titulado *Archivo privado*, que nunca vio la luz, en el que prometía contar todo lo que no había contado en el volumen primero. Por ejemplo, podría haber aclarado las verdaderas razones de su detención y de la consiguiente cárcel.

Jesús Pardo, que conoció y trató a Ruano, nos dejó una completa y explicativa semblanza biográfica en la que alude a la procedencia ilegal de los fondos que le permitían llevar un nivel de vida impensable en un escritor de periódicos, incluso de la categoría de él. Su proximidad al régimen de Franco le propició un lucrativo derecho de importación, venta de antigüedades, algún que otro contrabando beneficioso. Con respecto a este pasaje de su vida en París escribe Pardo: «Se decía, por ejemplo, que en el París ocupado por los alemanes, César había ganado mucho dinero vendiendo carísimos papeles falsos, a sabiendas de que lo eran, a judíos desesperados y ansiosos de escapar de Europa. [...] A mí, conociendo el tremendo oportunismo de César, no me extrañaría que esa acusación fuese cierta, pero, insisto, no hay, ni es fácil que haya ya ninguna prueba a favor o en contra».

Poco después de la guerra civil española, en 1940, como acabamos de entrever por su propio testimonio, aunque a César G. Ruano no pareció importarle mucho, más bien al contrario, hasta que no se vio él mismo damnificado, el totalitarismo nazi confirmó los más aciagos presagios, pues no tardó en asestar su temido zarpazo a las democracias europeas. Al finalizar la segunda guerra, ya nada fue igual: París comenzó una lenta decadencia en el protagonismo de la cultura occidental, extinguiéndose paulatinamente su función simbólica de guía y meta universal. A pesar de la luz intelectual que había de irradiar la bohemia existencialista y su literatura, en realidad, París ya no alcanzaría nunca más el brillo del periodo anterior. La ciudad en los cincuenta estaba teñida ya de una pesadumbre y un desánimo, que hacía presagiar el final del mito. El París dorado había firmado su propio certificado de defunción mítica al final de la segunda guerra. Esto lo capta Jorge

Semprún perfectamente en su libro *La escritura o la vida*, cuando de regreso a la ciudad, después de escapar al infierno de la deportación de Buchenwald, se pasea por sus bulevares como un sonámbulo y, preso de sus recuerdos, busca inútilmente el París que ya no existe.

Hasta 1936 los escritores españoles se habían acercado a París por devoción artística. En los años de la guerra y del franquismo el viaje a París cobró un sentido diferente, pues estuvo casi siempre marcado por la necesidad de escapar a un entorno hostil y mediocre, sin libertad. En este contexto, a los ojos de los españoles exiliados o autoexiliados, la ciudad recobró por razones obvias durante la guerra civil y en la posguerra el significativo título de capital de la libertad, que había florecido en el siglo XVIII, afianzándose en el XIX (Michel Winock, 2005). Para algunos privilegiados españoles, París se convirtió en una tabla de salvación durante la contienda civil, donde, huyendo de la guerra, encontraron seguridad. Este fue el caso de Pío Baroja, D'Ors, Sagarra, Gaziol, Buñuel, Azorín, etcétera. Todos ellos, desde sus diferentes y muchas veces encontradas posturas, dejaron huella autobiográfica de su experiencia de la guerra, de sus miedos, componendas o mecanismos defensivos. Todos, menos Azorín, que, aunque como otros muchos vivió en la capital francesa entre 1936 y 1940, no dejó sorprendentemente ni una sola referencia precisa a la guerra y a su postura en esta, pues es capaz de pasar por encima de esos años como si nada hubiera ocurrido (*París*, 1941, y *Memorias inmemoriales*, 1946).



Eric Rohmer o la poesía de la inteligencia

Por Carlos Barbáchano

¡Inteligencia, dame / el nombre exacto [sic], y tuyo, / y suyo,
y mío, de las cosas!

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Estos versos de Juan Ramón Jiménez en *Eternidades* pueden definir, creo que atinadamente, la obra literaria y cinematográfica de Eric Rohmer, pseudónimo artístico de Maurice Schérer (Tulle, Corrèze, 1920). De entre todos los jóvenes realizadores que a finales de los años cincuenta minaron en Francia las normas y los abultados presupuestos del llamado cine comercial, pocos se mantuvieron tan fieles a sí mismos y a sus propósitos iniciales como Eric Rohmer, que fue además una suerte de admirado hermano mayor para sus compañeros de generación. Su amplia y variada filmografía nos demuestra que las aportaciones de la *nouvelle vague* y del anterior neorrealismo, así como del *free cinema* y de la primera oleada de los jóvenes cineastas de la Europa del Este y de algunos directores independientes americanos (actores desconocidos o poco conocidos, ligeros equipos de filmación, presupuestos económicos modestos, producciones en cooperativa, rodajes preferentemente en exteriores, diálogos naturales y desenfados, nuevos planteamientos vivenciales...) siguen siendo armas eficaces, incluso en estos tiempos regidos por las omnipresentes plataformas audiovisuales, para luchar modestamente contra el aborregamiento estético, la pobreza moral y la simpleza ideológica marca de la casa de la mayoría de los productos fabricados por las multinacionales del entretenimiento.

Esa constante fidelidad a sus orígenes que caracteriza la obra de este escritor y cineasta se debe probablemente a que Rohmer no es en el plano estético un artista de ruptura, sino un inteligente innovador que cuenta siempre con el breve pero intenso pasado cinematográfico que se acuñó desde Lumière hasta el inicio de su propia carrera. Es aparentemente un cineasta clásico cuyas innovaciones provienen, más que de provocaciones estéticas e ideológicas (el cine de Godard, por ceñirnos al ámbito francés) o de refinadas estilizaciones intelectuales (el de Alain Resnais), de la concepción y el tratamiento de la historia que se nos cuenta en la pantalla, del siempre ejemplar uso del espacio y del tiempo filmicos en sus realizaciones y del minucioso y paciente trabajo que realiza con los actores, elementos primordiales de su cine. Estamos ante un dramaturgo que es, a la vez, un narrador nato que logra lo que considero más difi-

cil en un cineasta: la invisibilidad de la cámara. Su cine podría definirse como esencialmente comunicativo, funcional, un cine donde se entremezclan, con probada sabiduría, pensamientos y emociones, proporcionándonos un conocimiento más preciso y revelador de nosotros mismos y del mundo que nos rodea. Un cine, en resumen, didáctico, humanista, sociológico y, lo veremos al final, profundamente poético.

Profesor de literatura en su juventud, novelista precoz (su novela *Elisabeth* aparece en 1946, bajo otro pseudónimo: Gilbert Cordier) y crítico cinematográfico de numerosas publicaciones, Rohmer fue redactor jefe de la mítica *Cahiers du Cinéma* en la época crucial de la eclosión de la nueva ola ya que gran parte de sus jóvenes cineastas salieron de la revista. Dirige su primer largometraje, *Le Signe du Lion*, en 1959. Tras su primer largo, una historia salpicada por el azar y el juego (verdaderas constantes en su filmografía), alternará el cine con el ensayo y la televisión educativa. Entre 1962 y 1972, lleva a la pantalla su magnífica serie de seis *Cuentos morales*, relatos escritos en buena parte veinte años antes: dos medimetrajes (*La Boulangère de Monceau* y *La Carrière de Suzanne*) y cuatro largometrajes (*La Collectionneuse*, *Ma nuit chez Maud*, *Le Genou de Claire* y su un tanto amargo epílogo *L'amour, l'après-midi*).

En una interesante entrevista concedida a la revista parisina *Cinéma 71* (núm. 153, febrero de ese año), Rohmer declara que concibió la serie como «seis variaciones sinfónicas» sobre un mismo argumento que somete «a una vasta operación combinatoria». Los seis relatos y su trasposición cinematográfica responden en consecuencia al mismo esquema argumental que puede resumirse así: un protagonista masculino está con la mujer A pero aparece otra mujer, llamémosla B, normalmente bastante más compleja, inquietante y atractiva que A, con lo que el personaje masculino entra en conflicto pero al final se queda con A. La acción en cada uno de estos episodios se reduce al mínimo, pues casi todo sucede en el interior de los personajes: «un cine –resume el autor– de pensamientos más que de acciones». El modelo estructural es narrativo, de hecho la voz en off suele enmarcar cada episodio, pero es el diálogo lo que fundamenta estos *Cuentos morales*. Rohmer cuenta siempre con la complicidad de los actores elegidos y, en ocasiones, son los propios intérpretes los que enriquecen con sus sugerencias el texto original, como sucede, por ejemplo, con Antoine Vitez, dramaturgo por cierto, en *Ma nuit chez Maud*, el mayor éxito

comercial de la serie o con el trío actoral de *La Collectionneuse*, que aparece como coguionista en los títulos de crédito. La maestría de Rohmer como dialoguista es tal que llega a encandilarnos en *Maud* con una larga discusión a tres bandas en torno a Pascal, el jansenismo y el cálculo matemático de probabilidades. Por otra parte, sus *Cuentos morales* cumplen con la máxima rimbaudiana de que el arte debe estar por delante de su tiempo y anticipan en este caso el conservadurismo de los años setenta. Tal vez la libertad sexual de *La Collectionneuse* podría desmentir ese principio, pero Adrien, su protagonista masculino, vuelve al final de la historia al redil, como todos sus donjuanescos y a veces patéticos compañeros.

A mediados los años sesenta dirige *Place de l'Étoile*, episodio de *Paris vu par...*, que reúne a buena parte de su generación; la ciudad de París será una de las constantes espaciales y poéticas de su cine y del de toda la *nouvelle vague*. En 1976, inicia con *Die Marquise von O*, según el relato homónimo del romántico alemán Von Kleist, una trilogía de modélicas adaptaciones literarias que completará con *Perceval le Gallois*, adaptación minimalista del texto de Chrétien de Troyes (1978), y *Les Amours d'Astrée et Céladon* (2007), su testamento cinematográfico.

La femme de l'aviateur inicia una nueva serie, ya en la década de los ochenta, curiosamente también de seis películas, que su autor, recordando a Musset, titulará *Comedias y proverbios*. Una serie mucho más abierta que la anterior llegando incluso a prescindir casi de guión en alguno de sus títulos. Si los protagonistas de los *Cuentos morales* se debatían entre sus ideas o creencias y el deseo, las protagonistas de esta nueva serie son jóvenes idealistas y sus elecciones no son definitivas; pese a sus aparentes fracasos, se abre ante ellos un mundo lleno de posibilidades. Protagonistas masculinos antes, femeninos ahora, salvo en *La femme de l'aviateur*. En los *Cuentos* predominaba lo narrativo mientras que lo teatral, y muy especialmente el teatro de enredo dieciochesco, preside las *Comedias*, encabezadas siempre por un proverbio que sitúa una trama donde el juego, el azar (siempre el azar), los malentendidos, nos ofrecen un interesante documento sociológico sobre el desorden amoroso de los ochenta. Si en la serie anterior Rohmer ironizaba con el mito donjuanesco por medio de los personajes masculinos, aquí es el ideal amoroso quijotesco lo que hilvanará la conducta de las jóvenes heroínas. La ironía rohmeriana, sin dejar de estar presente en esta nueva serie, convive ahora con cierta

ternura y empatía hacia sus personajes, por disparatados que estos sean. La estructura circular preside los cuatro primeros títulos (*La femme*, *Le Beau mariage*, *Pauline à la plage* y *Les Nuits de la pleine lune*) y los personajes suelen retomar al final de la historia el punto de partida. En tanto que *Le Rayon Vert*, el quinto, se aleja de sus precedentes e incluso termina con un *happy end*; el último, *L'ami de mon amie*, es una especie de síntesis de toda la serie que se cierra con un inquietante e irónico intercambio de parejas que muestra a través del color de los atuendos de los personajes que en breve todo volverá al principio.

Antes de cerrar esta serie, inmediatamente después de *El rayo verde* y animado a continuar la estela de la improvisación, lleva a cabo las deliciosas e hilarantes *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle*, protagonizadas por dos jóvenes amigas, casi adolescentes: la rústica y agrídulce Reinette y la encantadora urbanita Mirabelle. El primero de los *sketchs*, *La hora azul*, la persecución de ese minuto silencioso que precede al alba, sella poéticamente su amistad y Reinette marcha a París para perfeccionar su don (es pintora autodidacta) y compartir piso con Mirabelle. París y la cómica Reinette son centrales en las tres siguientes aventuras, más bien una sucesión de chocantes incidentes que propician el debate entre las chicas sobre temas tan vigentes como el dinero, la caridad, la justicia o el silencio, tan ausente de las grandes ciudades. París es, una vez más, coprotagonista de su cine en este divertimento que Rohmer se permite, atraído por la frescura y espontaneidad de sus jovencísimas intérpretes, antes de cerrar sus *Comedias y proverbios* e iniciar con la década de los noventa la que será su tercera y última serie, sus *Cuentos de las cuatro estaciones*.

La meteorología y su influjo, una constante más en el cine de Rohmer, enmarca estas cuatro estaciones en las que el cineasta vuelve a ejercer un mayor control sobre sus historias, al modo de sus *Cuentos morales*. Si aquellos trataban el enrevesado mundo de los adultos y las *Comedias* los vaivenes sentimentales de los jóvenes, las *Estaciones* reúnen a jóvenes y adultos en una reflexión más detenida y esperanzada sobre el amor, el lenguaje, el azar, nuestros propios hábitos. También en este caso el último capítulo, el magistral *Cuento de otoño* (1998), interpretado por sus dos de sus actrices más habituales, Beatrice Romand y Marie Rivière, es una suerte de inteligente síntesis de las estaciones anteriores. Con final feliz, como *Cuento de in-*

vierno. Esta nueva serie se interrumpe en un par de ocasiones con dos títulos curiosos: *L'arbre, le maire et la médiathèque* (1992) y *Les rendez-vous de Paris* (1995). El primero de ellos retoma la dialéctica ciudad/campo, tan presente en su cine, confrontando el conservadurismo naturista con el progreso en tanto que el segundo nos devuelve al azaroso mundo de los sentimientos a través de tres episodios amorosos en un París omnipresente.

Rohmer inicia el siglo XXI con una recreación histórica, *L'Anglaise et le duc*, adaptación de las memorias de Grace Elliot, dama británica residente en París que vive y sufre la etapa revolucionaria del terror. Íntimamente ligada a su país pero también a la defenestrada monarquía francesa, es una suerte de doble agente que pone en peligro su vida socorriendo incluso a sus adversarios. Antes el cineasta ya nos había gratamente sorprendido con el minucioso detallismo con que ambientó sus versiones literarias del pasado en *La marquesa de O* y *Perceval*, y ahora nos recrea estilizadamente, pero no con menor dramatismo, el París revolucionario. Quienes acusan a Rohmer de ser un artista reaccionario pueden encontrar en esta adaptación un engañoso pretexto para fundamentar su opinión. Tenemos que agradecer, por el contrario, la visión que del proceso revolucionario nos da Rohmer a través de su heroína, tan lejos de los tópicos acuñados al respecto. En 2004 dirige *Triple agente*, más que una película de espías, el retrato psicológico de un presunto ruso blanco que juega a tres bandas en los oscuros y dramáticos años treinta.

Le Romance d'Astrée et Celadon es su última película, exquisita adaptación de *La Astrea*, la novela pastoril de Honoré d'Urfé, ahora olvidada pero famosísima en el siglo XVII. Su *Romance* es un canto al amor y a la naturaleza, como a otro nivel lo era el *Desayuno en la yerba*, de su admirado Renoir. Los sonidos ambientales, las canciones de Celadon, son la verdadera música del filme. Puro garcilasismo traspasado por un erotismo contenido pero manifiesto, como corresponde a la ideología contrarreformista de la novela original.

Rohmer combinó su amplia filmografía con una notable labor ensayística. *Le goût de la Beauté* es el significativo título que elige para su antología crítica más conocida. Dedicó su tesis doctoral a la organización del espacio en el *Fausto* de Murnau y firma con Claude Chabrol su estudio sobre Hitchcock y con André Bazin el de Chaplin. Los *Cuentos morales*

y las *Comedias y proverbios* cuentan con varias traducciones españolas.

Retomemos el inicio de estas páginas, el momento en que considerábamos su cine como profundamente poético. Mediados los años sesenta, Pier Paolo Pasolini define lo que considera «cine de poesía» en el festival de Pesaro, un cine en el que la cámara y sus movimientos se convierten en protagonistas. Rohmer le responde poco después en *Cahiers* declarando no creer que un cine donde se manifieste constantemente la escritura cinematográfica sea más moderno ni más poético que otro donde la cámara se borre y el espectador la olvide. «Para mí, existe una forma moderna de cine de prosa y de cine “narrativo” donde la poesía está presente, pero no buscada de antemano: aparece por añadidura, sin que la solicite expresamente», como –añadimos– sucede en su cine, un cine que nos lleva a conocer mejor las cosas que la vida cotidiana nos oculta, retomando la cita juanramoniana que encabeza este artículo y que revive al tiempo con enorme frescura y precisión la vida de nuestro tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- Méndez-Leite, Fernando: *Eric Rohmer, el contenido de una obra moral*, en *Reseña*, núm. 74, abril 1974.
- Rohmer, Eric: *Le goût de la Beauté*. Écrits Cahiers, Paris, 1984. *El gusto por la belleza*, Paidós, 2000.
- Magny, Joel: *Eric Rohmer*. Rivages, Marseille, 1986.
- Heredero, Carlos F. y Santamarina, Antonio: *Eric Rohmer*. Cátedra, Madrid, 1991.
- Serceau, Michel: *Éric Rohmer. Les jeux de l'amour, du hasard et du discours*. Éditions du Cerf, Paris, 2000.
- De Baecque, Antoine y Harpe, Noël: *Eric Rohmer, biographie*. Stock, Paris, 2014.
- Barbáchano, Carlos: *Cine de poesía contra cine de prosa. La polémica Pasolini-Rohmer medio siglo después*, en *Revista de Occidente*, núm. 417, febrero de 2016.



**La ciencia inversa de
Goethe.
Un sueño inacabado**

Por Juan Arnau

VISIÓN DE LA TOTALIDAD

Goethe fue célebre por su obra poética y dramática, pero consideraba que su actividad científica era lo más valioso que había hecho. Mientras la sociedad culta celebraba su trabajo lírico, Goethe sufría el rechazo de la comunidad científica. Unas veces fue ignorado, otras, considerado un simple aficionado. Los tiempos, sin embargo, han cambiado. Ahora es posible releer las propuestas de Goethe a la luz de disciplinas que entonces no existían, fundamentalmente la historia y la filosofía de la ciencia, pero también de las nuevas teorías de la física. Ahora sabemos, gracias a los historiadores de la ciencia, que la llamada revolución científica surgió en un contexto cultural e histórico y que el hecho de que la física moderna sea cierta (como lo son las otras ciencias) no implica que sea «fundamental» o que sea la única verdad. Sabemos, gracias también a la antropología, que puede haber muchas visiones del mundo, todas ellas complementarias, que revelen uno u otro aspecto de eso que llamamos naturaleza (y que no es fácilmente distinguible de la cultura). Goethe descubrió, en cierto sentido, la historicidad de la ciencia y eso lo convierte en contemporáneo nuestro.¹

Entre las nuevas propuestas de Goethe, hay una especialmente beneficiosa para nuestro tiempo: la «naturaleza como totalidad». Detrás de este universo tiene que haber una buena historia y ésta, como creía Leibniz, puede incluir incontables tramas secundarias, digresiones, relatos o episodios dentro de un marco más amplio. La ambición de un relato único (una teoría del todo), no sólo supone caer en las viejas manías del monoteísmo, sino que no está a la altura de la imponente diversidad de este universo nuestro. Desde esta perspectiva, el ciego tedio mecanicista sólo alcanza a subepisodio, más o menos relevante, de una trama general.

La vasta extensión del cielo nocturno y sus incontables luces, pueden reunirse en la pequeñez de la pupila. Un buen ejemplo de cómo la totalidad puede quedar contenida en una región mínima del espacio. La idea la barajó Ernst Mach: la masa de un cuerpo es reflejo de ese cuerpo en el resto del universo. Una simple partícula de materia no tendría masa sin la complicidad del resto de las cosas. La idea es simple y profunda. Las propiedades de cualquier partícula se encuentran determinadas por las demás, de modo que cada una refleja el resto. Dado que el todo está reflejado en las partes, se puede encontrar profundizando en las partes, en el fenómeno concreto. Esa fue la gran intuición de Goethe.

EL CÍRCULO HERMENÉUTICO

El «círculo hermenéutico» hace referencia en filosofía a la relación entre el todo y las partes. Básicamente nos dice que sin conocer las partes no podemos conocer el todo, pero también que sin conocer el todo no podemos conocer las partes. Esto, claro está, se encuentra vinculado al sentido de lo que decimos. El significado de una frase no se encuentra en las palabras aisladas. Sin conocer las palabras (las partes), no podemos conocer el significado (el todo), pero el significado (el todo) determina a su vez el sentido de las palabras (las partes). Esa es la inevitable sofisticación del lenguaje. Como apunta Bortoft: «La linealidad del razonamiento lógico da por sentado que debemos ir de las partes al todo o del todo a las partes. La lógica es analítica, mientras que el significado es holístico y, por lo tanto, la comprensión no puede reducirse a la lógica. Comprendemos el significado en el momento de coalescencia en el que el todo se refleja en las partes de modo que esas partes, unidas, revelan el todo. El significado se encuentra en esa relación recíproca, en ambos sentidos, entre el todo y las partes. Lo que llamamos sentido vive en ese círculo, aunque no pueda verse.

Nuestro tiempo es inductivo, tiende a ir de las partes al todo. La época medieval fue deductiva, iba del todo a las partes. En el primer caso el universo se construye desde abajo, en el segundo, se despliega desde arriba, de lo general a lo particular. Pero su sentido como totalidad requiere de ambos movimientos, de la reflexión mutua de lo ascendente y lo descendente. El todo no es anterior o posterior a las partes, las partes, no son anteriores o posteriores al todo. El tiempo lineal de la lógica no hace justicia a la naturaleza cíclica del sentido. La linealidad de la lógica clásica es una ilusión. Si queremos abordar la cuestión del sentido, nos movemos en círculos (o en espejos).

Desde la antigüedad, en la India, se pensó que el todo adquiriría presencia dentro de las partes y que era posible conocer el todo como conocemos las partes, fundamentalmente porque el todo no es una «cosa», un objeto más del mundo visible. Esto es un modo de decir que el sentido de una frase no es una palabra más y, aunque no pueda verse, no quiere decir que no exista. En este sentido, el todo, como el significado, puede verse como algo que escapa a la visión pero cuya ausencia está presente, Una «ausencia activa». Goethe, como los sabios de las upaniṣad, propone desarrollar una sensibilidad para esa ausencia activa. Para ello propone cultivar una atención receptiva (tema esencial en Simone Weil). Educarse en el modo receptivo agudiza el contacto con la totalidad.

LOS DOS MUNDOS

Kant advirtió que el experimento puro no existe, que la propia actividad científica consiste en hacer hablar a la naturaleza en los términos específicos del marco teórico que se utiliza. En general, no suele reconocerse este aspecto y el científico cree oír la voz de la misma naturaleza cuando lo que está escuchando es el eco de su propia voz. Los ejemplos son innumerables. El neoplatónico Copérnico transfirió el ideal de la simetría y la armonía a su visión del cosmos. Galileo dio un paso más al afirmar que el universo habla el lenguaje de las matemáticas, dando inicio a la Revolución científica que culminaría la física matemática de Newton. Desde entonces vivimos bajo ese paradigma y las ciencias, cada una a su manera, lo ha incorporarlo a su modo de ver el mundo. Pero en lugar de decir que el universo habla el lenguaje de las matemáticas, sería más apropiado decir que el universo es «matematizable» o que se presta a la «matematización». Entender la matemática no como una verdad que se oculta tras la apariencia fenoménica, sino como un modo de leer los fenómenos, una lectura posible, complementaria de otras.

Sin embargo, los complementarios en cierto sentido se niegan uno a otro, pero se necesitan para la visión de la totalidad. La naturaleza es matematizable, pero una vez queda matematizada ya se convierte en otra cosa. Cambia de «naturaleza», como diría Bergson. Lo cuantitativo cuando lo divides no cambia de naturaleza, pero cuando se «divide» lo cualitativo (cuando se expresa el tiempo mediante el espacio), lo que te encuentras ya es una cosa de otro tipo, que hace difícil el acceso a la totalidad. En general, creemos que la ciencia «descubre» una realidad subyacente, que existe como «objeto» o «relación» antes de que se inicie la investigación. Descubrir que la naturaleza es matematizable, que es capaz de responder la inquisición analítica y cuantitativa, no quiere decir que la naturaleza *sea* matemática, sino que las matemáticas son un modo eficaz (para algunos casos) de leerla. Es más, la «verdad» de la física matemática es algo realizable en la historia (la conquista del espacio o la energía nuclear lo prueban), pero no es algo que está detrás, como esencia verdadera, de los fenómenos. El éxito de estas empresas no significa que comprendamos el fenómeno, significa únicamente que somos capaces de manipularlo y, a veces, controlarlo para ciertos propósitos. Como diría Wittgenstein, la exactitud depende de nuestros intereses.

CANTIDAD Y CUALIDAD

El método cuantitativo y matemático de la ciencia moderna tiene un origen filosófico. No sólo proviene de neoplatónicos como

Kepler o Copérnico, tiene también su origen en la distinción que hizo un inglés. John Locke estableció una distinción (muy criticada por Borges) entre las cualidades primarias y las secundarias.² Las cualidades primarias (número, magnitud, posición, trayectoria) tienen expresión matemática, mientras que las secundarias (el color, el gusto, el sonido) no la tienen y deben ser reducidas a las primarias para adquirir estatus de objetividad. De hecho, el programa de la nueva ciencia que desemboca en el positivismo consiste en sustituir la sensibilidad, un fenómeno «subjetivo», por un modelo matemático expresado mediante cualidades primarias. Esto es precisamente lo que hizo Newton con los colores, sustituirlos por números. Correlacionar la observación de cualidades secundarias (el color) con mediciones de cualidades primarias (ángulo de refracción), a fin de eliminar las cualidades secundarias de la descripción científica. Fue capaz de matematizar el color, de reducirlo a un número. En este sentido, el proyecto científico inaugurado por Newton supone abstraer la experiencia sensible. Se trata de un ejercicio de desatención, que olvida el fenómeno en sí y se centra en el cálculo abstracto de cualidades primarias. Pues bien, lo que propone Goethe es lo contrario, una «ciencia inversa», centrada en las cualidades secundarias, centrada en la experiencia sensible del fenómeno y manteniendo a raya cualquier tipo de sustitución de dicha experiencia.

La concepción cuantitativa, como advirtió Heidegger, es metafísica. Se basa en una antigua estrategia epistemológica: la doctrina de la doble verdad. Hay una verdad real y permanente (la cuantitativa) y otra aparente y provisional (la cualitativa). Una forma de pensar que reproduce inconscientemente las viejas manías del dualismo platónico. La ciencia moderna es metafísica cuando asume que hay unas apariencias y una realidad detrás de ellas. Sigue siendo el comentario a la filosofía de Platón, que decía Whitehead, un comentario al Platón más estereotipado y simple, al menos interesante.

Un modelo que se cierra a la posibilidad de que existan múltiples formas de concebir las cosas, cada una con su propio valor. Goethe cultivó el ideal de una ciencia multifacética que incorporase una pluralidad de formas de concebir. Las matemáticas no podían ser un modo de expresión exclusivo de la naturaleza. El hechizo que suponen para la inteligencia es precisamente la fascinación de lo permanente.³ Frente al movimiento y la transformación continua, el hechizo de lo permanente, la ley fija e inmutable. Esto nos lleva al problema del movimiento.

MÚSICA, PLANTAS E INTUICIÓN

La física matemática explica el movimiento como una secuencia de posiciones estáticas, construyendo el movimiento a partir de lo inmóvil. Los diferentes estados o posiciones no explican el movimiento, sino que son de hecho interrupciones del mismo. Bergson ponía el ejemplo del cinematógrafo como ilustración mecánica de nuestra incapacidad de pensar el movimiento. «En vez de unirnos al devenir interno de las cosas, nos colocamos fuera de ellas con el fin de recomponer artificialmente su devenir». Lo que el filósofo francés propone, en una línea muy similar a la de Goethe, es invertir la dirección habitual del pensamiento. Pensar intuitivamente en lugar de analíticamente. Sólo la intuición puede percibir el movimiento como realidad en sí misma y considerar lo estático como una abstracción irreal. Nada hay en el mundo que esté quieto, aunque lo parezca. «Para la intuición, lo esencial es el cambio; en cuanto a la cosa, tal como la entiende la inteligencia, es un recorte que se ha tomado del devenir y nuestra mente ha dispuesto como un sustituto del total». Bergson asocia la intuición con lo vivo y el intelecto con lo muerto (lo estático). Todo cambio real es un cambio invisible (véase Kierkegaard y su concepción del «salto» como modo de resolver las encrucijadas vitales). El cambio es lo natural y no tiene necesidad de confirmación, apoyo o demostración. Lo que sí necesita confirmación y demostración es lo inmutable. De hecho, no existe ningún móvil, ningún objeto invariable o inmutable que se mueva. Ese es el espejismo lógico. El movimiento no implica la existencia de un móvil. No lo necesita.

Para la tradición védica, la vibración sonora era el origen del devenir. En el mundo de los objetos, tal y como los entendía Galileo, parece que el movimiento es algo que se añade al cuerpo. Pero ocurre justo lo contrario. Nuestra inteligencia analítica es la que añade un objeto, supuestamente estático (i. e. irreal) al movimiento. En el mundo de los objetos sólidos el movimiento implica algo que se mueve, pero ese objeto, por inerte que sea, es en sí mismo movimiento. La inteligencia analítica crea esta ilusión, la disociación entre el movimiento y el móvil, cuando en realidad sólo hay movimiento. El filósofo budista Nāgārjuna tiene unas páginas magníficas sobre este asunto, sobre la inconsistencia generalizada de considerar el movimiento al margen del objeto que se mueve.

El ejemplo perfecto de movimiento sin sujeto del movimiento es la música, también las plantas. Cuando escuchamos una melodía, no sentimos que su movimiento está unido a un móvil. En el mundo vegetal ocurre algo parecido. El movimiento de la planta no es desplazamiento, sino metamorfosis. No cambia en el

espacio, sino en el tiempo. Pero no hay una planta que cambie o crezca, la propia planta es crecimiento. La intuición puede captar estas cosas y ese es el meollo de la ciencia goethiana, esa es la metamorfosis de la inteligencia que propone el poeta.

La contribución más decisiva de Goethe a la biología es una obra titulada *La metamorfosis de las plantas*. Hasta ese momento en los libros de botánica se hablaba de las diferentes partes de una planta: hojas, pétalos, tallo, estambres etcétera (la planta analítica). Goethe mostró que de hecho todos esos órganos eran un único órgano arquetípico, presente en todas partes pero visible en ninguna. Los órganos se entienden como variaciones metamórficas de un órgano único, sólo visible a una intuición entrenada para captar lo universal en lo particular. En sus notas sobre el Jardín Botánico de Padua, Goethe anota: «todo es hoja». De una simple hoja salen el resto de los órganos de la planta. Todo se refleja o se revela en la parte. «Se hace cada vez más vívida la idea de que a partir de una forma única se desarrollan todas las formas vegetales». E insiste en la idea de que lo universal no se alcanza distanciándose de los casos particulares (con la generalización o abstracción) sino mediante la «inmersión» en lo particular. Lo que dice se parece mucho a lo que afirman algunos manuales de meditación budista, dhyāna: un cambio en la conciencia que suele llevarse a cabo intencionalmente. El cuerpo puede ser el objeto de la meditación, pero también un objeto externo, un círculo rojo, por ejemplo. El propio dhyāna budista consiste en una serie de técnicas para lograr la calma (śamatha) y la concentración (samādhi) Pero hay otro tipo de ejercicio que, además de los anteriores, incluye la llamada «visión penetrante» (vipaśyanā) y el discernimiento (prañā). Los teóricos budistas de la meditación consideran ambos aspectos necesarios para el logro del despertar, pero sostienen que la visión penetrante es el único componente enteramente budista. Entre las herramientas para meditar Buddhaghosa menciona objetos totales u omniabarcantes o simples objetos visuales y concretos. Estos objetos son llamados kasiṇa. Un kasiṇa rojo puede ser un círculo de arena roja o de arcilla dibujado en el suelo. Concentrado la atención en él se aparta todo pensamiento. Y ese efecto podrá continuar incluso cuando el meditante haya abandonado el lugar. El resultado es un estado de perfecta calma y concentración que puede derivar en una energía psíquica excepcional o ser preliminar para la meditación «penetrante».

Pero no nos desviemos. Existe una relación orgánica entre la planta y el paisaje que habita. Goethe, por otra parte, veía el cono-

cimiento del fenómeno como algo íntimamente relacionado con el fenómeno en sí. A su juicio, el hecho de «ser conocido» debía entenderse como un estado más avanzado del propio fenómeno (y un desarrollo evolutivo de la propia naturaleza). Como si el fenómeno y el conocimiento por parte del observador formaran parte de un mismo proceso. Reconocía así la importancia ontológica del conocimiento intuitivo, una idea que podemos encontrar en Berkeley o Leibniz. La idea de fondo es que la observación consciente lleva el fenómeno de potencia a acto, sin ella estaría incompleto (es lo que Vasubadhu llama la «consumación» del fenómeno). Hoy constituye un punto de vista minoritario (insurgente, diría) el pensar que al conocer participamos de algún modo en el fenómeno, y no sólo eso, que lo llevamos de potencia a acto. Resultaría una vanidad pensar que, sin nadie que lo observe, el fenómeno estaría incompleto y que la observación lo amplía y completa.

LA MULTIPLICIDAD EN LA UNIDAD

Cuando vemos las cosas del modo analítico, las vemos como objetos independientes unos de otros. Una visión que confirma nuestra manipulación cotidiana de objetos materiales. Lo que Goethe propone es una nueva costumbre: ver las cosas de modo integral. Comprender algo no es lo mismo que explicarlo. La explicación supone siempre algún tipo de sustitución (pasar de un lenguaje a otro). Como cuando reducimos las cualidades sensibles a la interacción de partículas materiales. Si consideramos la naturaleza en términos de causa y efecto, tendemos a buscar un «mecanismo» en los fenómenos. Si tenemos éxito, podremos manipularlos e incluso explicarlos, pero eso no quiere decir que los comprendamos. Simplemente podremos decir, como hacían los antiguos budistas: «dado esto, sucede aquello» (asmin sati, idam bhavati). Seguimos desconociendo el fenómeno, pero podemos redirigirlo o controlarlo. Y entonces se tiene la impresión de que, conociendo el mecanismo del fenómeno, sabemos lo que es. Esa es la magia de la ciencia. Habitados a esa costumbre, empezamos a plantearnos si la pregunta sobre qué es el fenómeno tiene sentido (o si está a nuestro alcance). Esa es la conclusión a la que llegó Kant y que nuestra cultura científica tiene asimilada. El investigador profesional considera que ese tipo de preguntas son «ruido», interferencias y obstáculos en su trabajo.

La comprensión, sin embargo, requiere un enfoque holístico o integral. Claro está que esto no siempre es posible. La mayoría de las veces fracasamos cuando tratamos de evitar abstraer el fenómeno o aislarlo. El organismo humano es el menos especializa-

do del mundo animal y vegetal, el menos adaptado a un entorno específico. De ahí que pueda ser cualquier cosa, vegetar como la planta o depredar como el felino. La fuerza humana es precisamente esa imperfección, esa falta de especialización. Sus facultades no están orientadas hacia algo concreto (trepar, cazar, nadar), sino que puede hacerlo casi todo de manera imperfecta. Eso le permite ponerse en la piel de otro de sus congéneres y tener una visión más amplia. Ese desplazamiento es el que permite observar cómo la totalidad se expresa en lo concreto. Frente al modo de pensar analítico, que busca la unidad en la multiplicidad, lo que Goethe pretende es ver la multiplicidad en la unidad (concreta). La imaginación es el «órgano» que permite este tipo de conocimiento (para ella ver y conocer es una misma cosa). Esto es un modo de fusionar el pensamiento con la percepción. Si damos un paso más allá, podemos identificar la percepción con el ser, como hizo Berkeley. El mundo no está hecho de cosas, no tiene ni siquiera seres, sino que es un conjunto de percepciones, es como la música o las plantas, puro movimiento sin identidades.

Cualquier jardinero sabe que a partir de un esqueje (una rama, un vástago, un tallo) crecerá una nueva planta completa. La planta confirma esa multiplicidad en la unidad concreta que buscaba Goethe. Le fascinaban la tendencia de las plantas a crecer a partir de un trozo de ellas (incluso de una mera hoja, como la begonia). La planta, que es una y muchas al mismo tiempo, es el mejor ejemplo de multiplicidad en la unidad. La patata no se cultiva a partir de semillas, sino de un trozo de otra patata. De modo que se podría decir que todas las patatas de la historia son la misma patata. La especie entera, no una sola planta, es la unidad. El mundo vegetal no se corresponde con el mundo de los cuerpos sólidos. Tiene otra lógica y esa lógica es la que Goethe pretende aplicar al trabajo científico.

La planta en sí *es* actuar, no una *entidad* que actúa. Por eso se entienden tan bien con la música. Mediante el proceso de convertirse en otra sigue siendo ella misma. De hecho, todo el reino vegetal se puede considerar como una única planta. Goethe se ejercitó en ver este fenómeno en cada ejemplar en particular. Esa es la «dimensión intensiva del uno» frente a la «dimensión extensiva de los muchos». De ahí extrajo su concepción de la «planta original o arquetípica», que no debe confundirse con los arquetipos platónicos o con una planta primitiva. Esa planta «original» no es una abstracción, sino una forma fenoménica simple a partir de la cual surgen las demás plantas. Tampoco está en el origen, ni es algún tipo de causa primera. Es, por decirlo al modo *sāṃkhya*, el origen presente

en cada fenómeno, aquí y ahora. Esa planta «original» (*Urpflanze*) es, claro está, un objeto de la imaginación. Y ese objeto imaginal es el que hay que aprender a ver (imaginar), cuando se observa y acompaña el crecimiento de una planta particular. La planta expresa la diferencia irreductible entre lo vivo y lo inerte: lo segundo siempre se puede concebir como determinado por otra cosa, mientras que lo vivo, aunque tenga circunstancia, siempre está tocado por el origen, por un sí mismo (como dirían las upaniṣad). Goethe aspira a un ideal que parece imposible pero que es muy hermoso, el de una relación sinérgica con la naturaleza. Una relación en la que la humanidad y la naturaleza trabajaran juntas y gracias a la cual cada una de ellas se vuelve más plena a través de la otra.

Esa propuesta tiene implicaciones en nuestra cultura mental, en el modo en el que percibimos las cosas. Lo que Goethe propone es percibir sin desatender por completo al hecho de que se está percibiendo. Verse percibir y sentirse parte del todo. Participar del devenir mismo de lo percibido e identificarlo con el propio devenir. Hacer aparecer la sensación de «crecer juntos». Ese ideal lo llama la «doble visión». Una es la visión cotidiana, la otra es la visión de la imaginación, un verse viendo y un sentirse parte de la totalidad. La imaginación se involucra en el acto mismo de observar. Puede parecer un dislate pero su valor terapéutico me parece incuestionable.

En la visión de Goethe, no hay revés de la trama (por eso māyā es incognoscible, dirían los hindúes). La apariencia es verdadera. En lo concreto puede verse el todo, en la unidad la multiplicidad. Las plantas son, en este sentido, el ejemplo perfecto y de ahí que Goethe les dedique gran parte de su trabajo científico. Nos dejará un librito fabuloso: *La metamorfosis de las plantas*, que acaba de publicar Atalanta, junto con su exégesis, *La naturaleza como totalidad*, de Henri Bortoft, del que este artículo es glosa y comentario.

LA CIENCIA DEL COLOR

Goethe se empieza a interesar por el color en un viaje a Italia (1786-1788). Su teoría se publica en 1840 pero apenas se le presta atención. Goethe observa que el color surge del contacto o límite entre la luz y la oscuridad. El color es un asunto fronterizo, los colores sólo se ven allí donde se encuentran lo oscuro y lo luminoso. La iluminación de la oscuridad proporciona el violeta y el azul. El oscurecimiento de la luz proporciona el amarillo y el rojo. Los amaneceres son más azules que los atardeceres, que tienden a los colores cálidos. Para que surja el color no sólo tiene que haber luz, tiene que haber oscuridad. Los colores sólo apare-

cen si hay un contorno. Son un asunto de cosas y seres finitos. La luz primigenia es blanca, carece de color. Se podría decir que la divinidad sólo puede ver el color a través de los ojos de la criatura finita. En la India se dice que el sonido es eterno (el color, que pertenece a la criatura, no).

Según la orientación del límite respecto al prisma, aparecerán dos bandas de color en contraste, una banda roja/amarilla y la otra azul/violeta. Para Goethe, los colores no están en la luz, como afirma Newton. «La luz es la cosa más simple, elemental y homogénea que conocemos –nos dice–. Los colores se excitan bajo la luz, no se desarrollan a partir de la luz. Si cesan las condiciones, la luz se vuelve tan incolora como antes, no porque los colores regresen a ella sino porque cesan». Al ser el efecto combinado del contacto entre la luz y la oscuridad, los colores no se pueden aislar como si fueran números.⁴

La teoría de Newton sostiene que los colores no los produce el prisma atravesado por un rayo de luz, sino que están ya contenidos en la luz y el prisma simplemente los separa.⁵ Goethe cuestiona estas premisas. Su idea es que la luz coloreada es más oscura que la luz incolora, que toda luz es sí misma es invisible y que sólo se hace visible cuando ilumina la materia. Sólo al hacer visible algo, se hace ella misma visible. Goethe insistirá en el estudio del color como cualidad, en lugar de correlacionarlo con una cantidad mensurable e incolora. No le interesa la óptica instrumental, sino la vivencia misma del color, atender a la experiencia sensorial, no alejarse de ésta mediante sustituciones numéricas.

El fenómeno original del color puede ser experimentado a cielo abierto, a medida que cambia la luz en el cielo. Ese es para Goethe un fenómeno originario (*Ur-phänomen*), donde es posible percibir cómo la parte contiene el todo. A ese conocimiento intuitivo, adquirido mediante la contemplación visible, lo llamó *Anschauung*. Ya hemos dicho que el origen del azul es la iluminación de la oscuridad, mientras que el rojo aparece conforme el sol, desde lo alto, se acerca al horizonte. El sol y el cielo son el fenómeno originario (simple) de la formación del color. Otras experiencias muestran la aparición del verde y el resto de la paleta. El color es la expresión de una polaridad dinámica entre la luz y la oscuridad. La totalidad de esa polaridad sólo se percibe mediante el ejercicio sostenido de la visión consciente.

¿En qué consiste ese ejercicio sostenido? Es difícil de explicar pero trataremos de hacerlo. Lo primero que hay que decir es que esa atención revela algunas cosas. Entre ellas una sensación de pertenencia mutua. Contemplamos un árbol durante unos mi-

nutos de forma sostenida, sin tratar de apelar a ninguna realidad subyacente o abstracta, centrándonos únicamente en su aspecto visible.⁶ Al cabo de un tiempo en esa actitud abierta y receptiva, el árbol nos «sitúa» en un campo de cualidades. En lugar de imponer nuestras categorías cuantitativas y abstractas, lo que Goethe propone es imaginar-percibir el fenómeno concreto. Ver el todo en la parte. De hecho, lo que propone es una «ciencia inversa» que en lugar del ver la unidad en la multiplicidad, observe detenidamente la multiplicidad en la unidad. La propuesta es audaz, la pregunta clave es si es posible. Goethe entendía la cantidad y la cualidad como los dos polos de la experiencia. Pero en el caso de la primera se trataría de una pseudoexperiencia, mediatizada por la abstracción y el instrumento, y reducida por descartar todo aquello que no sea matematizable.

El empeño de Goethe pone en juego la mónada de Leibniz. Goethe habla de la mónada (llamándola *entelequia*) como del principio espiritual activo que es propio de la materia y contribuye a individualizar los objetos. Goethe toma su hilozoísmo de la escuela jónica y estoica, que considera a la materia no solo como activa sino también como viviente, es decir, dotada de espontaneidad y sensibilidad. El hilozoísmo se distingue del materialismo y del espiritualismo en que no hace surgir la vida de una combinación ni de un principio superior y separado, Dios, Espíritu, que forma y vivifica la materia. Goethe insiste en que no hay una «realidad» detrás de las apariencias, sino que el conocimiento genuino consiste en profundizar intensivamente en el fenómeno. Hay aquí una nueva declaración de intenciones: «no estamos buscando las causas, sino las circunstancias en las que ocurre el fenómeno». Como si el conocimiento genuino fuera más contemplativo que operativo.⁷

Goethe se interesa sobre todo por la forma de ver. La dificultad estriba en que una «forma de ver» no es algo que se vea, sino algo que se logra. En una carta de 1787 afirma: «tras lo visto en las plantas y los peces en Nápoles y Sicilia, me sentiría terriblemente tentado, si fuera diez años más joven, de viajar a la India no con el fin de descubrir algo nuevo, sino para ver a mi manera lo que se ha descubierto». Le interesa dejar inalterados los contenidos de la percepción, no sustituirlos por la razón silogística. Rechaza cualquier tipo de explicación del fenómeno mediante un mecanismo oculto. Le parece que eso supone no hacer justicia a la experiencia. Imaginar modelos mecánicos detrás de las apariencias, como propone Descartes, envilece la mente, la vuelve desatenta, desconsiderada. Su idea es «instalarse» en los fenóme-

nos, no buscar lo que éstos tengan en común. Un modo de percepción que requiere una actividad mayor que en la percepción habitual. No se trata de dejar que la luz entre por los ojos, hay que proyectar (como pensaba Platón) la propia luz interior de cada cual sobre las cosas. El fuego del corazón, que es el fuego de lo vivo, permite ese alumbrado. La mirada no es aquí un factor pasivo, por el que el mundo viene a nosotros, sino una linterna que ilumina las cosas. La dirección de la visión parece invertirse. La percepción deja de ser una «impresión», algo que se graba en nosotros, para convertirse en una proyección. Cuando esa proyección se posa en lo vivo, nos llenamos de vida. Ese ejercicio de la mirada, llevado a la excelencia, propicia lo que Goethe llama (llevado por un prurito científico) la «imaginación sensorial exacta». En el caso de los colores, es como si el observador los produjera por sí mismo, recreando la propia evolución creadora, intensificando el contacto y la participación en el fenómeno. Ello permite percibir ciertas cualidades dinámicas en los colores y una *hermandad* entre ellos. El negro, el violeta y el azul por un lado. Por el otro el blanco, el naranja, el amarillo y el rojo.

GOETHE Y LA HISTORIA DE LA CIENCIA

Una de las grandes aportaciones de Goethe fue advertir que la historia de la ciencia era una ciencia en sí misma, que una vez reconocida la historicidad del conocimiento científico, era posible distanciarse de él, dejarlo en «suspense» como una etapa o posibilidad, y, lo más decisivo, como una más entre las distintas aproximaciones a la realidad. Otra de sus aportaciones más significativas fue reconocer que somos parte del proceso de la cognición y no observadores externos. Damos por sentado que somos una entidad que está presente *antes* de la cognición, pero esa evidencia es tan dudosa como el que la Tierra esté quieta. De hecho, al intentar entender la cognición partimos de lo que en realidad es el resultado de la cognición («nosotros»). Vemos significados pues vemos con los recuerdos. Somos vida cognitiva y no podemos concebirnos al margen de ésta. El mundo que vemos es en realidad un texto y no un mundo de objetos.

La historia de la ciencia ha mostrado, entre otras muchas cosas, que no hay una ciencia más fundamental que otras. Cada disciplina muestra un aspecto de la realidad, pero ninguna tiene la exclusiva y ninguna es capaz de mostrar todo el espectro de las posibilidades (todo lo que la naturaleza puede ser). Las disciplinas más influyentes son aquellas que consiguen una mayor financiación, ya sea por parte de los estados o de capital privado.

Desde una perspectiva empírica, las diferentes visiones resultan inconmensurables y el diálogo entre ellas difícil. Se trata de experiencias distintas pues todas ellas incluyen el modo y la escala de observación y carecemos de un denominador común que nos permita compararlas.

El hecho de que existan diversas ciencias no debería hacernos creer que hay diferentes verdades. La naturaleza es polifacética y cada una de las disciplinas muestra diferentes aspectos de una realidad poliédrica, sin que sea posible encontrar un lenguaje común que pueda dar cuenta de toda esa diversidad. Otorgar realidad a lo cuantitativo y negársela a lo cualitativo, fue una elección metodológica (no exenta de factores políticos) que ocurrió en la Europa del siglo XVII y que había empezado a gestarse con Descartes. Desde entonces, los colores y los sonidos son una ilusión creada por partículas diminutas que no vemos a simple vista, pero que podemos ver con los instrumentos adecuados. Lo que se ve con el instrumento *prima* sobre lo que se ve a simple vista, tiene «más realidad», como si el detalle fuera ontológicamente superior a la impresión, como si el realismo de Courbet fuera preferible a las impresiones de Monet.⁸

La ciencia de lo cuantitativo goza de la aprobación general. De hecho, hoy se considera el único tipo de ciencia admisible. Todo está hecho de unidades independientes, externas unas a otras, y esa es la cultura científica en la que llevamos ejercitándonos más de tres siglos y que ha creado el modo de pensar analítico con el que estamos todos familiarizados.⁹ La lógica formal, dirigida como está por el principio de identidad y de no contradicción, funciona con cuerpos externos unos a otros, en los que es posible, a través de su contorno o membrana, definir dónde empiezan y dónde acaban, así como el lugar del espacio que ocupan. Lo que ocurre con la percepción y, de modo más general, con la mente, así como con otros aspectos esenciales de la vida como la respiración, el alimento o el lenguaje, es que todas ellas son actividades que nos desubican, que cuestionan constantemente el lugar que ocupa nuestro cuerpo en el espacio y el tiempo. El recuerdo o la esperanza nos sacan del presente, la visión de una torre lejana o el canto del pájaro del lugar donde estamos. El alimento desafía continuamente nuestra identidad con la incorporación de ejércitos de bacterias y virus. Con la renovación periódica de las células ocurre lo mismo. Todas esas actividades, esenciales a la vida, nos sumergen en una metamorfosis continua a la que la lógica de los cuerpos externos apenas puede responder sin reducirla o cercenarla. La memoria, que es la única defensa que nos queda de la propia identidad, no puede entenderse (y de hecho

no funciona bien) sin el olvido. Es necesario olvidar para tener la mente limpia y poder recordar. Uno de los signos de nuestro tiempo son las enfermedades de la memoria, que podrían ser una consecuencia paradójica de idolatrar la personalidad, como si el miedo a perder la identidad (el miedo a la muerte) fuera una de las causas del alzhéimer.

¿ES POSIBLE UNA CIENCIA CUALITATIVA?

Goethe mostró el camino hacia otro tipo de ciencia pero su propuesta fue descartada. Una ciencia cualitativa que no menoscara o considerara inferiores ontológicamente las impresiones y sensaciones humanas, la vida de la sensibilidad o, lo que los humanistas de todas las épocas, han llamado la «vida del espíritu». El cultivo de la atención y el silencio, el cuidado de la percepción y la participación e implicación de lo percibido, estudiar la mente sin tratar de desmontarla (pues carece de partes), podrían ser objeto de estudio de una ciencia cualitativa, mostrando ese otro aspecto de la naturaleza que siempre han buscado los artistas y los poetas. Hay una idolatría cognitiva que consiste en creer que el pensamiento está en nuestro interior y que vivimos rodeados de objetos. El arte nos muestra que vivimos dentro de la dimensión de la mente, que no está dentro ni fuera, o que está tanto en los objetos en los que se posa como en la conciencia que los hace presentes. Esa dimensión no es visible pero nos hace ser lo que somos. Una consecuencia de ello es que la posibilidad no tiene por qué ser menos real que la necesidad. La posibilidad es lo que imprime el carácter proteico al mundo, sobrevuela la necesidad y la atrae hacia sí.

La capacidad analítica no desarrolla la percepción sino que la sustituye. Los estudiantes de ciencias no suelen mostrar un interés particular en la contemplación de la naturaleza. Al menos no con esa implicación en el fenómeno que propone Goethe, con esa participación y complicidad. La educación científica no desarrolla esas capacidades, de ahí el estereotipo de genio distraído que no ve lo que tiene delante precisamente porque lo ha abstraído. Ya hemos mencionado que funciones vitales esenciales como la respiración, la nutrición y la experiencia de la sensibilidad, no siguen la lógica de los cuerpos externos. Con ellas se traspasa continuamente el límite entre lo interno y lo externo. Las actividades como la atención y el olvido, que consisten en incorporar o desechar, son el verdadero secreto de la vida. Un secreto que no puede residir en el nivel elemental (la molécula de ADN, digamos) más que en el complejo (qué se mira y cómo se mira). La

vida está tanto en la semilla como en el fruto (los valores), tanto en la gravedad como en la gracia, tanto en la luz como en la oscuridad. Uno de esos niveles admite el análisis cuantitativo, el otro lo rechaza.

El color escapa a lógica de los cuerpos externos y Goethe propone una visión que es complementaria (no opuesta) a la visión analítica. Pero que evita estudiar el color prescindiendo del color, como hoy se estudia la mente prescindiendo de los hábitos de la atención o de los objetos de observación. La distinción primario/secundario es metodológica. No nos dice nada del propio fenómeno. De hecho, como hemos visto, reducir el fenómeno a lo primario es una manera de desembarazarse de él, de dejar de ver los colores para trabajar con el blanco y negro de la cifra en el papel. Se estudia el color prescindiendo del color (como hoy se estudia la mente prescindiendo de la mente), con una ciencia incolora. Y lo mismo ocurre con el sonido, que se reduce a número y se cuantifica con la correspondiente frecuencia de vibración, con una ciencia sorda. Galileo llega a afirmar que sólo las cualidades primarias son parte de la naturaleza, las secundarias «no son más que meros nombres y sólo residen en la conciencia, de modo que si se retirara la criatura viva, todas estas cualidades se eliminarían y aniquilarían». La frase de Galileo anticipa la enajenación moderna: el mundo real es un mundo mecánico y sin vida. La vida de la sensibilidad no es «realmente» parte de la naturaleza, sino un mero accidente prescindible, resultado fortuito de una selección natural azarosa.¹⁰

Los sentidos no engañan, sólo el juicio puede hacerlo. En el acto de ver el mundo ya *vemos* significado. La dimensión de la mente no suele resultar visible en el proceso normal de la cognición. El significado está y no está en el campo visual. Estrictamente hablando no está, pero se suscita cuando entendemos qué es aquello que vemos o identificamos en una imagen. Esta unidad se experimenta como parte del fenómeno percibido. Goethe ambicionó una inversión epistemológica. Retirar la atención del pensamiento abstracto y colocarla en la percepción. Hacer ciencia meditando, intuyendo, profundizando en el fenómeno. El investigador no impone su modelo teórico a la naturaleza, obligándola a responder en su propio vocabulario, sino que se mantiene abierto y atento a ella. La voluntad se torna receptiva, la conciencia participativa. Además, Goethe ambicionó integrar la propia contemplación en el fenómeno. Verse viendo y llevar esa reflexión al fenómeno mismo. De modo que el fenómeno mismo se convirtiera en su propio lenguaje. Un proyecto audaz y quizá

irrealizable. Como apunta Bortoft: «Los científicos goethianos no proyectan sus pensamientos sobre la naturaleza, sino que ofrecen su pensamiento a la naturaleza de modo que ésta pueda pensar en ellos y el fenómeno se desvele a sí mismo. No se trata de una correspondencia entre una idea producida en la mente y el fenómeno en la naturaleza, que es como lo ve el dualismo epistémico moderno. Al contrario, es una participación ontológica del pensamiento en el fenómeno, de modo que el fenómeno pueda habitar el pensamiento». No estoy seguro de que sea un proyecto realizable a gran escala o de que la propuesta pueda algún día convertirse en una corriente científica de alcance. Trabajar a la manera de Goethe requiere una transformación en el propio científico, cultivar la imaginación y la percepción consciente (practicar la «imaginación sensorial exacta») y dejar a un lado el registro mecánico de los datos.¹¹

La física matemática es la física de la materia, no de la naturaleza. Su éxito fue tal, que las ciencias de la vida la imitaron. La ciencia institucional de hoy se ocupa de los aspectos cuantitativos de los fenómenos, de lo sujeto a medida. El enfoque de Goethe es el inverso, es la ciencia de la cualidad, que complementa al anterior. No estoy seguro de que pueda o deba llamarse «ciencia», pero Goethe así lo quería. Personalmente, prefiero el término «cultura mental». En ella, en vez de dominar la naturaleza, el conocimiento se convierte en una sinergia entre la humanidad y la naturaleza. Un sueño utópico, quizá, pero que hoy tiene, más que nunca, una dimensión terapéutica. Sea como fuere, como modo de estar en el mundo, como cultura mental centrada en el hecho de percibir y ser percibido, como filosofía de la sensibilidad, me parece un proyecto no sólo legítimo, sino apasionante. Es muy posible que la ciencia de la cantidad nos lleve al desastre, no debido a su debilidad, sino a su fuerza. Toda su energía, en manos insensatas, puede acabar con los incuestionables logros del conocimiento. Pero no seamos derrotistas. La propuesta de Goethe fracasó, como fracasó también esa otra ilustración que promovieron, cada uno a su manera, Leibniz y Berkeley. Quizá todavía estamos a tiempo de recuperar algunas de sus propuestas.

NOTAS

- ¹ Los complementarios en cierto sentido se niegan uno a otro, pero se necesitan para la visión de la totalidad. La naturaleza es matematizable, pero una vez queda matematizada ya es otra cosa. Cambia de «naturaleza», como decía Bergson. Lo cuantitativo cuando lo divides no cambia de naturaleza, pero cuando divides lo cualitativo lo que te encuentras ya es una cosa de otro tipo, ya no es cualitativo, ya no hay acceso a la totalidad.
- ² J. L. Borges, *La encrucijada de Berkeley*. «De distinción en distinción, nos acercamos al dualismo hoy amparado por la física, componenda que [...] estriba en considerar algunas cualidades como sustantivos de la realidad y otras como adjetivos. Por regla general, sólo se adjudica sustantividad a la extensión, y en cuanto a las demás cualidades, color, gusto y sonido, se las considera enclavadas en un terreno fronterizo entre el espíritu y la materia [...]. Esa conjetura adolece de faltas gravísimas. La desnuda extensión monda y lironda que según los dualistas y materialistas compone la esencia del mundo, es una inútil nadería, ciega, vana, sin forma, sin tamaño, ajena de blandura y de dureza, una abstracción que nadie logra imaginar».
- ³ La inteligencia se ocupa de lo muerto –nos dice Bergson–, pero no hay que olvidar que sin ella no habríamos podido sobrevivir como especie.
- ⁴ Les afectan, como si no tuviesen personalidad, las compañías. Ocurre lo mismo con las palabras, cuando dejan de ser palabras-probeta (a una presión y temperatura específica), y salen del laboratorio al mercado. Allí se mezclan con otras y pierden su legitimidad (Véase *Rendir el sentido*, Pre-Textos)
- ⁵ El experimento se considera el paradigma del experimento científico y, aunque su legitimidad ha sido cuestionada por algunos historiadores de la ciencia, no es este el lugar para analizarlas.
- ⁶ Como decía Demócrito, el matemático se arranca los ojos para pensar. Atender a la cantidad es darle la espalda a la presencia de las cosas, ignorarlas, pasar a otra cosa, dejar de ver para centrarse en calcular o manipular. Cuando sólo nos ocupamos de la abstracción cuantitativa nos olvidamos del fenómeno (por una supuesta esencia tras los bastidores).
- ⁷ Goethe veía en la causalidad mecánica una forma particularmente reducida y simple de la causalidad. Rechaza su implantación como causalidad única y exclusiva del método científico, tiene unas raíces filosóficas claras: el auge de la filosofía corpuscular y la distinción de Locke entre cualidades reales (movimiento, masa, posición, impenetrabilidad) y las irreales (color, aroma o sonido), que quedan confinadas en el ámbito cien-

tífico y subjetivo de la conciencia. Goethe protestará ante esa segregación. Ambos tipos de cualidades son igualmente reales. De hecho, las primarias, son cualidades del tacto y de la vista: la impenetrabilidad de la materia y el movimiento. Ese es el origen histórico y filosófico de la causalidad mecánica y del enfoque cuantitativo para el estudio del mundo natural.

- ⁸ En esa elección entra, claro está, el carácter de los propios científicos. El imperio de la cantidad satisface a ciertos temperamentos, mientras que para otros, consagrar la atención a una ciencia incolora y abstracta resulta absurdo. El instrumento científico, ya sea microscopio o telescopio, no nos hace ver más, ni afina la sensibilidad. De hecho, en general la obtura, con la pantalla o el instrumento las cosas pierden profundidad.
- ⁹ En la época de Goethe las cualidades habían quedado relegadas al ámbito de lo subjetivo y no eran objeto de la ciencia. Sólo interesaba lo que había detrás de ellas, la interacción corpuscular que las explica y con cuyos números opera la física matemática. La publicidad farmacéutica, que trabaja sobre nuestras creencias más arraigadas, no ofrece dudas. ¿Tiene usted dolor de cabeza? Estas pastillas, cuyo efecto se muestra en imágenes como un billar sanguíneo, le resolverán el problema. Esos corpúsculos en acción son el trasfondo de la realidad y sobre ellos opera la ciencia.
- ¹⁰ Mientras que para la inteligencia medieval la cantidad era una categoría menor, en la ciencia moderna dominará al resto de las categorías. El nuevo interés es la manipulación y el control de la naturaleza y la forma de conseguirlo es la ecuación matemática. De entre todos los sentidos cuantificables, el tacto, que constata lo sólido y externo, se considerará que tiene un acceso privilegiado a lo real, un acceso que será desmentido por la teoría de relatividad, que privilegia la vista (el sistema de referencia). La sensibilidad mecanicista es ciega y sorda, es una sensibilidad del tacto. La naturaleza queda reducida a lo tangible.
- ¹¹ Requiere, de hecho, un cambio de vida incompatible con el día a día del trabajo en los laboratorios. En largas jornadas, el trabajo automático es necesario. Ningún operario resistiría la intensidad de la percepción goethiana. Para ello hace falta tiempo libre, estar descansado y bien alimentado. Vivir, en definitiva, sin estrés ni preocupaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Goethe, J. W. *La metamorfosis de las plantas*, Atalanta, 2020.
- Bortoft, Henri. *La naturaleza como totalidad*, Atalanta, 2020.



Gustave Flaubert o la invisibilidad autoral

Por Toni Montesinos

Ya lo decía, en su diario del año 1860, la pareja formada por Jules de Goncourt y Edmond de Goncourt, cuyos relatos la historia ha relegado al olvido pero cuyo apellido tiene un eco constante en el ambiente cultural galo y hasta internacional por el premio así llamado, el cual se empezó a llevar a término para cumplir con una voluntad que dejó dicha en su testamento Edmond. Nos referimos a esta afirmación: «¡Oh, querer hacer algo nuevo cuesta caro!», en un periodo en que Francia estaba sufriendo un alud de acontecimientos en poco tiempo después de que Luis Napoleón Bonaparte, presidente de la Segunda República Francesa, diera un golpe de Estado para erigirse en Napoleón III. Algo que generaría, como consecuencia directa en el ámbito literario, el exilio de Victor Hugo y un clima de censura perpetrada en contra de los medios de comunicación.

Por ejemplo, en 1853, los Goncourt eran procesados por un artículo que quería reflejar el ambiente callejero desde donde vivían hasta la dirección del periódico para el que trabajaban. Una dosis de realismo, del naturalismo que luego Zola llevará a una obra narrativa descomunal, que atentaba contra la moral pública y las buenas costumbres que propugnaba el poder gubernamental. Se colocaban de este modo, como dirán ellos mismos cuatro años después, en la misma situación que Flaubert, que también era llevado «a los banquillos de la policía correccional» por *Madame Bovary*, o que otro de sus amigos, Théophile Gautier, que decía arriesgarse «a cada frase a ser llevado ante los tribunales», o que el Charles Baudelaire del que un poco después aseguraban: «Se defiende obstinadamente, con cierta ira, de haber ultrajado las costumbres en sus versos». Y en efecto, en agosto de 1857, se le acusaba de ofender la moral religiosa por algunos poemas de *Las flores del mal*.

«¡Oh, querer hacer algo nuevo cuesta caro!»... Ciertamente, y si no que se lo digan a Gustave Flaubert, aquel cuya célebre idea –«Lo que me parece bello, lo que me gustaría hacer, es un libro sobre nada, un libro sin ataduras exteriores, que se sostendría por sí mismo gracias a la fuerza interior de su estilo»–, expresada en una carta a Louise Colet en 1852, se hizo patente en *Noviembre*, su primera novela. El autor no quiso publicarla en su momento al considerarla sólo un ejercicio, la traslación de una idea, esta es, la descripción sensorial y anímica que le provocaba la pulsión sexual de sus diecinueve años, a un lenguaje literario preciso, fino pero también ampuloso. Un lenguaje, pues, que se miraba a sí mismo y construía una obra de ficción

hasta conformar esa «nada» que deseó tanto y que, en el caso de *Noviembre*, quedó explícita en el subtítulo, *Fragmentos de un estilo cualquiera*.

Escrito en 1842, el relato, que vio la luz en 1910, se proyectó en una ensoñación adolescente, romántica, ya desde sus primeras palabras: «Amo el otoño. Esta triste estación es apropiada para los recuerdos». Entonces, se daba inicio a un texto donde la naturaleza cobraba una dimensión capital, constituyendo la extensión, el espejo y la alegoría de las emociones del protagonista, que analizaba las reacciones instintivas de su cuerpo y unos pensamientos, habitados por el esplín, que coqueteaban con la muerte y la aventura y que sufrían una poderosa atracción por el eco de ciertos términos: mujer, amante, adulterio.

Así, mientras paseaba, el personaje iba recordando su primer contacto carnal con una prostituta llamada Marie; detrás, su narrador ponía las bases de su narrativa: la autodidacta educación sentimental, la mujer licenciosa, la vida de provincias donde nada pasa y pasa todo. Lluís Maria Todó lo advertía en la introducción: «Ahí encontramos ya todas las obsesiones eróticas de Flaubert, que irán asomando periódicamente en su obra posterior, y en especial esta magnífica habilidad que tiene el novelista para adoptar el punto de vista de la mujer deseante». Qué autoexigencia la de Flaubert: *Noviembre* nos recuerda esa virtud hoy tan escasa, y nos devuelve a la coherencia del Arte de escribir.

Algo que se percibió en *Cuadernos. Apuntes y reflexiones* (2015): mucha melancolía, observaciones culturales, reflexiones sobre la vanidad o la escritura, juicios de célebres escritores, la cotidianidad en sociedad y soledad...; mil y un detalles, todos poderosos, albergaron esas páginas inéditas en español que prologó y tradujo Eduardo Berti; este preparó una selección de textos de cuatro de los diecisiete que fueron rescatados por la sobrina de Flaubert, Caroline Hamard de Franklin-Grout, y que donó a una biblioteca parisina. La simple exposición del material ahí reunido hablaba por sí sola: toda una joya.

A un conjunto de «Pensamientos escépticos», hechos a los dieciséis años (1838) y dedicados a su amigo del alma Alfred Le Poittevin, muerto prematuramente diez años más tarde, y que tituló «Agonías» y «Angustias», le seguía una serie de apuntes íntimos y recuerdos de los años 1840-1841; apuntes en torno a la escritura de *La educación sentimental*, *La tentación de san Antonio* y *Bouvard y Pécuchet*, su obra más particular por poner en escena a dos amigos escribientes que, pese a disfrutar de una

gran herencia, se decantan por el lado más triste de la vida, considerando la idea de matarse antes de que una revelación religiosa les redima; bocetos de obras inéditas; y más fragmentos de lo que iba a ser la segunda parte de esta historia inacabada sobre un dúo de copistas. Un par de apéndices de escritos que, por un lado, se creía perdidos y que fueron publicados en Francia en el 2005, y por el otro, una selección de pensamientos preparada por la sobrina –sobre todo a partir de su correspondencia–, aparecidos en 1915, completaba el volumen.

Y es que, a lo largo de todo este río de frases brillantes y honestas en grado sumo que a menudo explotaban en aforismos geniales, se nos aparecía un Flaubert que daba un paso más allá en comparación al que dirigía cartas a Colet sobre asuntos literarios: un Flaubert sensitivo, que cuestionaba todo, que sufría un gran tedio en la juventud y que no creía ni siquiera en la gloria que el destino le reservaría, sobre todo gracias a *Madame Bovary*, cuyos elogios unánimes encontraron una excepción de gran valor en *Charles Bovary, médico rural. Retrato de un hombre sencillo*, una imbricación formidable de lectura flaubertiana y ejercicio metaficticio firmada por Jean Améry, que escribió pocos meses antes de suicidarse, en 1978.

Ya avisó Marisa Siguan, en la introducción al libro, sobre el hecho de que este superviviente del campo de concentración de Auschwitz «utiliza la tradición literaria también como sustrato de su propia escritura, incluyendo constantemente referencias y camuflando citas»; así, usó personajes literarios como si fueran seres humanos para hablar de su propio sufrimiento, lo que dio como resultado que sea «imposible distinguir entre sí los géneros literarios, diferenciar el ensayo de la autobiografía y esta de la reflexión filosófica y literaria». Y el mejor ejemplo de tal cosa era este texto sensacional, compuesto por cuatro monólogos y dos ensayos, en el que ponía a hablar al médico que amó a Emma Bovary pese a ser engañado por ella y lamentó su muerte como el más leal de los maridos.

Flaubert había acabado la meticulosa redacción de su novela en 1856, que empezó a publicarse en la *Revue de Paris*. Como es bien sabido, cuenta el aburrimiento de Emma que, casada con un médico de provincias, busca imitar a las heroínas de los relatos que lee. Sin embargo, tanto el fiel marido como los esporádicos amantes se cansan de ella. Desesperada, se suicida con arsénico y, más tarde, su esposo se deja morir lentamente.

Pues bien, el lector de *Charles Bovary, médico rural*, por así decirlo, leía un complemento de la obra flaubertiana desde el punto de vista de este «pobre Charles Bovary, un hombre privado de todo, del amor, de la amada, de los bienes», decía Améry, que se burlaba del personaje por favorecer los engaños de Emma y lo tildaba tanto de buena persona como de «memo». De tal manera que estas observaciones se convertían en críticas a un Flaubert que puso en su novela diversos asuntos inverosímiles, como insinuaba el filósofo vienés, si nos atenemos al sentido común.

En el campo de la prosa de ficción, ha quedado atrás lo onírico, lo soñado, lo idealizado de la corriente romántica y gótica, que va a ir dando paso a una actitud literaria que se sacude estos rasgos para adentrarse en aguas más realistas: «El naturalismo es un romanticismo con convencionalismos nuevos y con nuevas premisas, más o menos arbitrarias, de la verosimilitud. La diferencia más importante entre naturalismo y romanticismo está en el cientificismo de la nueva tendencia, en la aplicación de los principios de las ciencias exactas a la descripción artística de la realidad», anotó Arnold Hauser.

Y ningún ejemplo tan bueno para entender tal diferencia que Flaubert, quien «coloca al mundo de los sueños románticos frente a la realidad de la vida cotidiana y se convierte en naturalista para revelar la mendacidad y la anormalidad de estas ensoñaciones extravagantes». En estas ensoñaciones, probablemente, podríamos incluir aquel ánimo melancólico más o menos voluntario que invadía los cuerpos y almas de tantos escritores del pasado. La existencia es más primaria, por lo general carece de esas anomalías que llevan al hombre a la tristeza suave o al impulso del autohomicidio. Todo es más simple: la rutina burguesa llena los días de falta de estímulo, la misma vida burguesa de la que Flaubert despoticaba pero en la que estaba plenamente sumido, cómodamente en su casa de campo.

El tedio de esas vidas que no se dedican, como él, obsesivamente a la literatura, es bastante argumento para nutrir todas las novelas de un mundo moderno que, en las grandes ciudades europeas, ofrece docenas y docenas de periódicos, formas diarias y accesibles de conocer la realidad y que facilitan un camino directo al conocimiento de los infortunios del prójimo. De esta manera, en 1856, tras cinco años de durísimo trabajo, Flaubert acababa la redacción de *Madame Bovary*, y cuyas características

principales podrían tener fuentes muy cercanas al propio escritor, pese a que este siempre sostuviera que la trama era producto de su imaginación.

Sin embargo, parece haberse demostrado que el aburrimiento de la joven Emma responde al mismo tedio vital de una mujer llamada Delphine, muy conocida en Ruan, que tuvo una existencia similar a la que protagonizó Emma Bovary. Así las cosas, no será sólo el típico poeta malcarado con la sociedad quien ejerza de provocador con sus versos atrevidos, sino también el narrador que, por decirlo con la celeberrima frase de Stendhal, pone un espejo en el camino, quien sufre asimismo el desprecio por su afán de representar la verdad. De tal modo que, a comienzos de 1857, se iniciará una campaña en contra de la obra, considerada inmoral, y el 31 de enero se celebrará el proceso judicial. La sociedad podría haber perdonado a una mujer melancólica, ensimismada en sus lecturas y ociosa, pero el hecho de que no solamente cometa adulterio, sino que se quite la vida, escandaliza a las autoridades judiciales, que tienen su propia opinión con respecto a la moralidad que ha de regir en el Segundo Imperio.

Pionero en tantas cosas, Flaubert también lo es en llevar al protagonismo suicida a una mujer, y además de clase acomodada, con lo que tiene de crítica social tal recreación; más tarde, ya no será extraño ver situaciones similares en otras obras. En Rusia, Alexander Ostrovski escribe la tragedia *La tormenta* (1860), en la que la religiosa Katerina se arrojará al Volga, y Anna Karénina (1878) se abalanzará contra un tren.

En su edición de *Cuadernos. Apuntes y reflexiones*, Berti mencionaba a un gran amigo del escritor, el poeta Louis Bouilhet, al que había conocido en Ruan en 1834 y que, junto a Maxime du Camp, formará un trío bien avenido que compartirá entre sí sus logros literarios: «Es famosa la larguísima sesión de lectura que los tres efectuaron en torno a la primera obra adulta de Flaubert: *La tentación de San Antonio*. La lectura duró cuatro días de 1849». Para Bouilhet y Du Camp, se trataba de un libro fallido, al albergar «un lamentable exceso de retórica y lirismo; preferible hablar de temas menos rebuscados, de algo “más terrenal” como en *Le cousin Pons* o *La cousine Bette* (Balzac), aunque con menos digresiones», refería el argentino, que incluso se atrevía a afirmar que de aquel veredicto surgió *Madame Bovary*, añadiendo que fue Bouilhet –médico interno en el hospital de Ruan, a las órdenes del padre de Flaubert– quien le contó la historia que inspiró

su novela: la de un compañero en ese centro de salud, Eugène Lamare, quien tras enviudar se casó con una mujer, aquella Delphine, mucho más joven que él.

Según el autor de *La orgía perpetua: Flaubert y «Madame Bovary»*, puede decirse que *Los miserables*, aunque se publicó seis años después que *Madame Bovary*, es la última gran novela clásica, y la de Flaubert la primera gran novela moderna. Lo afirmó en un libro dedicado a Hugo, *La tentación de lo imposible*, en que contrapuso a ambos novelistas y argumentó lo siguiente: «Flaubert mató la inocencia del narrador, introdujo una autoconciencia o conciencia culpable en el relator de la historia, la noción de que el narrador debía abolirse o justificarse artísticamente». El propio autor era consciente de haber creado una «novela total», por así decirlo, dado que en una carta al editor Albert Lacroix, en 1862, le decía: «Este libro es la historia mezclada con el drama, es el siglo, es un amplio espejo reflejando el género humano cogido in fraganti un día señalado de su vida infinita».

José Luis Gómez, prologando una traducción castellana de la obra, citaba esas palabras y la calificaba de excelente folletín que tenía todas las gracias del género tanto como sus inconvenientes, en su intento de levantar una colosal novela social que testimoniara la miseria del pueblo, pues así era su título inicial, «Las miserias». No en balde, Flaubert, que conoció a Hugo en persona, en una carta de 1862 a la actriz Roger des Genettes, hablando de *Los miserables*, confesaba no soportar de esta obra «los excesos de escritura» ni «los raptos líricos», como señaló Berti. «Dicho de otra manera: Flaubert reaccionó contra los excesos (de estilo, de énfasis, de presencia autoral) propios del romanticismo y propuso, en contrapartida, una estética de la *invisibilidad* autoral, que resultó determinante para la generación siguiente, desde Maupassant hasta Zola».

Siempre Maupassant se sentiría un privilegiado al ser el protegido del que consideraba el mayor de los escritores, sobre el cual creía que aunaba lo mejor de los maestros que habían marcado la narrativa francesa del siglo: Balzac y Stendhal, pero sin el «desborde de imágenes falsas», ni «perífrasis inútiles» de estos. Flaubert era la exactitud, todas las certezas e intuiciones.

Y en cuanto a Zola, siguiendo las observaciones de Berti, pensaba a ciencia cierta que Flaubert condensaba, aparte del «análisis exacto de Balzac», «el brillante estilo de Victor Hugo».

“Toda la generación joven lo acepta como un maestro”, afirmaba en 1875, bajo el impacto de la “admirable sobriedad” del estilo flaubertiano. “De un paisaje, se limita a indicar la línea y el color principales, pero logra que estos detalles pinten el paisaje entero. Lo mismo en el caso de sus personajes, que planta con una sola palabra, con un solo gesto”».

Unas décadas más adelante, encontraríamos otra opinión tan contrastada como la de Marcel Proust, que se reconoció en Flaubert en el intento de producir literariamente la impresión del paso del tiempo, si bien no sintió una especial admiración por él, pues no vio una sola metáfora destacable en sus páginas, por ejemplo, lo que a sus ojos da sustento al gran estilo. Así lo recogía Manuel Arranz en un libro en el que reunió lo escrito por parte de Maupassant sobre la obra y la vida de Flaubert, citando un artículo publicado en la *Nouvelle Revue Française*, en 1920, en que sin embargo el autor de la *Recherche* decía: «Un hombre que por el uso completamente nuevo y personal que hizo del pretérito indefinido, del participio presente, de determinados pronombres y ciertas preposiciones, ha renovado nuestra visión de las cosas casi tanto como Kant».

Una aseveración comparativa cuya trascendencia puede entenderse si recurrimos a la importancia que Thomas Mann, en un artículo dedicado a Schopenhauer escrito a finales de los años treinta del siglo xx, confirió al filósofo ilustrado, a quien llamó «crítico del conocimiento». Para el novelista, Kant hizo que la filosofía volviera al espíritu humano, «desde la especulación en que se había extraviado en sus vuelos», fue alguien que convirtió al espíritu humano en objeto de la filosofía y trazó los límites de la razón, poniendo su capacidad de influencia a la altura de Platón.

De modo que, sumando esta afirmación a la de Vargas Llosa, que destacó sobremanera el estilo indirecto libre de la novela –esta empieza en primera persona del plural, sigue con un narrador omnisciente e irá surgiendo uno que se acerca tanto al personaje en su pensamiento que se confunde con él; un precedente, pues, del monólogo interior–, encontraríamos en Flaubert la fundación de la modernidad novelística tanto desde el punto de vista narrativo como desde perspectivas lingüísticas, gramaticales, rítmicas, sonoras y verbales.

Era el resultado de su obsesión por reescribir cada una de sus frases, por extraer aprendizajes de las lecturas que más frecuentó –Homero, La Bruyère, Rabelais, Shakespeare, Voltaire y Montaigne, al que leyó incluso mientras veló a su hermana di-

funta toda una noche-, por alcanzar en cada obra lo que llamaba «unidad», que según él era lo que le faltaba a los contemporáneos, incluso aquellos capaces de escribir mil pasajes bellos pero aislados. Como le dijo a Colet en 1846: «Ciñe tu estilo, conviértelo en un tejido ligero como la seda y fuerte como una cota de mallas», y en otra carta del año siguiente a la misma, seleccionada por Jordi Llovet en un libro en que reunió lo mejor de su correspondencia con su amante, además de la enviada a Turguéniev, Hippolyte Taine, George Sand, Hyusmans, Du Camp, Maupassant o Edmond de Goncourt, llegó a confesar: «El estilo, que es algo que me tomo muy en serio, me sacude los nervios de una manera horrible, es algo que me consume y me atormenta. Hay días en los que llega a ponerme enfermo y hace que me suba la fiebre por las noches. Cuanto más trabajo más me siento incapaz de expresar *la Idea*. ¡Qué manía más bárbara, pasarse la vida peleándose con las palabras y sudando el día entero para redondear la musicalidad de las frases!».

BIBLIOGRAFÍA

- Améry, Jean, *Charles Bovary, médico rural. Retrato de un hombre sencillo*, trad. Marisa Siguan, Pre-Textos, Valencia, 2018.
- Flaubert, Gustave, *Razones y osadías*, trad. Jordi Llovet, Edhasa, Barcelona, 1997.
- , *Madame Bovary*, trad. Germán Palacios, Cátedra, Madrid, 2005.
- , *Noviembre*, trad. Olalla García, Impedimenta, Madrid, 2007.
- *Cuadernos. Apuntes y reflexiones*, trad. Eduardo Berti, Páginas de Espuma, Madrid, 2015.
- Goncourt, Jules y Goncourt, Edmond de, *Diario. Memorias de la vida literaria (1851-1870)*, trad. José Havel, Renacimiento, Sevilla, 2018.





▶ Biblioteca central de Leeds, Reino Unido, siglo XIX

Fernando Castillo

Los años de fuego. Europa. Episodios y personajes. 1914 - 1991

Renacimiento, Sevilla, 2020

524 páginas, 24.90 €



En torno a la guerra civil europea

Por MARIO MARTÍN GIJÓN

Si España, hasta la llegada del coronavirus, podía presumir de estar a la cabeza en la recepción mundial de turistas, también su cultura e historia han sido muy acogedoras del extranjero: la figura del hispanista, especialmente anglosajón, pero también holandés, alemán o francés, tiene una larga tradición, y algunos capítulos de nuestra historia han visto su interpretación claramente fijada, muchas veces para bien, por la mirada de fuera. Esa importación no era compensada por una exportación de investigadores españoles sobre otros territorios: muy pocos compatriotas, filólogos o historiadores, han destacado hasta el punto de ser referentes para los nativos de, digamos, Francia, Gran Bretaña, o Estados Unidos.

Por eso, para empezar, es refrescante la obra de Fernando Castillo Cáceres (Madrid,

1953) que, desde hace un par de décadas, viene indagando con solvencia en la historia y cultura de muy diversas naciones europeas, con una especial predilección por Francia, de manera paralela a sus trabajos sobre historia cultural española. Entre esos trabajos, destacan sus obras sobre el París ocupado por los nazis, en libros como *Noche y niebla en el París ocupado* (2012) o *Españoles en París 1940-1944. Constelación literaria durante la Ocupación* (2017).

El libro que nos ocupa aquí muestra en toda su amplitud el gran espectro de intereses y conocimientos del autor madrileño, que se mueve con soltura en una historia cultural sin las rigideces de la filología y la historiografía más habituales. Centrada en el amplio tramo de 1914 a 1991, abarca lo que el británico Eric Hobsbawm llamó el

«corto siglo xx», y que iría desde el estallido de la Primera Guerra Mundial, pasando por la Revolución soviética y las contrarrevoluciones fascistas que llevarían a la Segunda Guerra Mundial, hasta la larga Guerra Fría que terminó con la caída del Muro de Berlín y dejó paso a un mundo de amenazas mucho más diseminadas y de ideologías menos claramente definidas. De esa última larga etapa de paz armada se ocupa la parte más escasa del libro, pues el grueso de los dieciséis ensayos que lo componen (algunos inéditos hasta ahora, muchos publicados en distinta forma en revistas, libros colectivos o catálogos) se ocupa de lo que historiadores tan distintos como Ernst Nolte o Enzo Traverso han denominado «la guerra civil europea».

El primer panel del tríptico en que se estructura el libro se titula «El comienzo del incendio», que sitúa las semillas de la Segunda Guerra Mundial, como no podía ser de otra forma, en la primera, la Gran Guerra que se quedaría pequeña dos décadas después. La Primera Guerra Mundial que, si alimentó en no pocos excombatientes, desde Ernst Jünger a Adolf Hitler, una nostalgia por la idealizada «experiencia del frente», despertó también toda una ola pacifista, en realidad mayoritaria, que dio lugar, en los dos bandos contendientes, a novelas como *El fuego*, de Henri Barbusse, o la celeberrima *Sin novedad en el frente*, de Erich Maria Remarque. Menos conocida fue *Guerra*, de Ludwig Renn, cuyo verdadero nombre era el aristocrático Arnold Friedrich Vieth von Gölbenau (1889-1979), sobre el que versa el primer ensayo, «Las armas y las letras de un noble sajón del siglo xx», que reelabora el prólogo de Fernando Castillo a la edición de *Guerra* hace unos años en la editorial Fórcola. El escritor alemán dejó como testimonio

«un relato desapasionado, incluso ponderado» de su experiencia bélica, filtrada por la distancia (se publica en 1928) y por su evolución política: su negativa a disparar a los manifestantes de izquierdas que protestaban contra el finalmente frustrado *putsch* del ultraderechista Kapp lo terminaría llevando al Partido Comunista Alemán, en el que veía el baluarte más firme contra la contrarrevolución conservadora.

Lo que fue la Gran Guerra para los fascismos italiano y alemán lo fue la guerra del Rif marroquí para los futuros golpistas españoles: escuela de pacifismo para unos, que dio lugar a una tendencia «rehumanizadora» con obras como *El bloqueo*, de José Díaz Fernández, o *Imán*, de un joven Ramón J. Sender, y de belicosidad para otros, desde el *Diario de una bandera*, del entonces comandante y futuro generalísimo Franco al mucho más valioso estéticamente *Tras el águila del César. Elegía del Tercio*, de Luys Santa Marina, a cuya «guerra colonial» dedica Fernando Castillo un necesario capítulo, en el cual resalta varias veces lo «original» del estilo (modernismo y barroquismo en llamativa síntesis) de esta rara avis santanderina que fe a fijar su nido en Barcelona, donde fundó, con Max Aub, la revista *Azor*, y cuyo impetuoso falangismo no le impidió ser amigo de escritores izquierdas, que a su vez lo salvarían durante la guerra civil española. Centrado este ensayo en su libro marroquí, deja con ganas de leer sobre la trayectoria posterior de este escritor al que Aub inmortalizó bajo el nombre de «Luis Salomar» en su saga *El laberinto mágico*.

En el amplio ensayo «Dos verticalidades enfrentadas. El Madrid moderno y la Sierra de Guadarrama», Castillo trata la llamativa polaridad que suscitó el desarrollo urbano de la capital (con tanto retraso, por

otra parte, respecto a otras capitales europeas), algo que el autor ya había analizado por extenso en su libro *Capital aborrecida. La aversión hacia Madrid en la literatura y la sociedad, del 98 a la postguerra* (Polifemo, 2010) y que compara, con la fascinación que la sierra de Guadarrama despertó en tendencias tan distantes como el regeneracionismo de Giner de los Ríos, las concentraciones falangistas en las cercanías del Escorial con resonancias de imperio vertical y las excursiones populares a la sierra madrileña, que despertarían el rechazo del clasicismo falangista, que nunca fue integrador de lo popular.

Muestra de la amplitud de intereses del autor, se incluyen también en esta primera parte dos ensayos sobre artistas plásticos, «La guerra abstracta de Félix Vallotton», que analiza los grabados que este pintor suizo realizó de la Batalla de Verdún, y «La ciudad aborrecida de Frans Masereel» que vuelve al menosprecio de corte desde la perspectiva de los distópicos (se diría hoy) grabados urbanos del artista belga.

El segundo bloque del libro se titula «El conflicto central», y lo componen cuatro ensayos relacionados con la guerra civil española, que si bien suele ser considerada como un conflicto aparte de la Segunda Guerra Mundial, con buenas razones (y no pocos historiadores van optando por ello) podría ser considerada el primer acto de la conflagración global, pues en ella se enfrentaron por primera vez las fuerzas fascistas con la democracia apoyada por el comunismo. Tesis que sin duda suscribiría Ludwig Renn, que reaparece en el ensayo «El oficial armado con un lápiz», a propósito de su libro *Der Spanische Krieg (La Guerra Civil española)*, publicado dos décadas después de su participación como brigadista, reeditado

por Fórcola en 2016 con una introducción de Fernando Castillo, retomada aquí.

Renn, que lideró varias operaciones militares a pesar de que rondaba el medio siglo de edad, no fue (aunque a veces se le designó así) comisario político, un cargo aparecido durante la Revolución francesa y retomado durante la Revolución rusa, de donde lo tomó la República en la reorganización que fue encuadrando las milicias en el Ejército popular. En «El comisario político, un mito de la guerra civil española», Castillo describe con detalle las motivaciones de una institución que, como en los casos ruso y francés, surgió con un gobierno a la defensiva necesitado de mediadores que ayudaran a superar la división interna. Una división que nunca se superó del todo, porque además la República «dejó en manos de los partidos lo que en la Francia y la Rusia revolucionarias había sido competencia exclusiva de un Gobierno», con lo que los nombramientos de comisarios serían motivo de fricciones.

Por supuesto, ese mito moderno del comisario coexistía con una mucha más amplia reivindicación como propios de los mitos nacionales, como se desarrolla en «Agustina de Aragón en los dos bandos. Propaganda y nacionalismo en la Guerra Civil». La contienda española fue el momento del «apogeo del cartelismo político», sobre todo en el bando republicano, desde el que cada vez más se fue presentando la contienda como una «guerra de independencia», dado el abrumador apoyo de las potencias fascistas a Franco.

Muy distinta era, por supuesto, la visión fomentada por los adictos al caudillo, de la cual el mayor empeño fue la *Historia de la Cruzada*, analizada en un capítulo aparte como una iniciativa lujosa y mastodóntica que preveía una treintena larga de volú-

menes, y de la que lo más valioso serán las ilustraciones de Joaquín Valverde y Carlos Sáenz de Tejada, dentro del estilo realista pero idealizado, un tanto sorollista, del tradicionalismo.

La tercera y última parte, «Europa, año cero», reúne ensayos situados sobre la Segunda Guerra Mundial, especialmente en la Francia ocupada, y sobre el complejo pulso, con múltiples escenarios, que mantuvieron los gigantes estadounidense y soviético, que conocemos como Guerra Fría y que comenzó antes de que callaran las armas de la guerra en la que habían sido reticentes aliados.

Los capítulos más largos se dedican a un hombre y una mujer que se movieron en ese espacio ambivalente y anfíbio de colaboración entre dominadores alemanes y sumisos franceses. En «Heller, ese curioso teniente de la *Propaganda-Staffel*», ensayo que sirvió como prólogo a la traducción española de las memorias de Gerhard Heller, *Un alemán en París* (Fórcola, 2012), se describe la labor de este teniente adscrito a los servicios de propaganda alemana, de quien dependía en último término la censura y la concesión de papel para la edición. En buenos términos tanto con colaboradores como Drieu La Rochelle como con resistentes como Jean Paulhan, Heller fue ejemplo, como Ernst Jünger, de lo que los franceses veían como los «buenos alemanes» (no en vano se dio a los invasores la consigna de ser *korrekt* con los invadidos; en Polonia no se anduvieron con esos miramientos, no digamos en la URSS), que el resistente Vercors inmortalizó en el personaje de Werner von Ebrennac, el oficial enamorado de la cultura francesa acogido por un francés y su hija, que resiste castamente y en silencio la atracción de su inquilino. Esa «corrección» cegó a los franceses hasta el punto de

que Vercors tardó en creer la realidad de los campos de exterminio nazis y en la prensa resistente se negaba a creer que «la Alemania de Bach, la Alemania de Goethe» hubiera cometido semejantes atrocidades.

En buenos términos con los ocupantes nazis estuvo también Louisa Colpeyn (nacida Colpijn, apellido flamenco que adaptó al francés o recuperó según las circunstancias), la madre de Patrick Modiano, y «personaje modianesco», mujer a la que Fernando Castillo había dedicado algunas páginas en *París-Modiano. De la Ocupación a Mayo del 68* (Fórcola, 2015) y que aquí ensancha en un ensayo biográfico que sigue sus pasos como actriz en busca del éxito a través de productoras belgas, alemanas y francesas, en connivencia cada vez más estrecha con los ocupantes, aunque sin llegar a dar el salto, que habría sido fatal, a Berlín.

Los cuatro últimos ensayos abordan los múltiples pulsos entre el gigante con cabeza en Moscú y el de Washington, casi siempre por actores o peones interpuestos. De especial interés son las páginas que, con apoyo en el libro *Operación impensable* de Jonathan Walker, valoran qué visos de realidad tuvieron los planes elaborados por Churchill para un posible ataque sobre la URSS para prevenir su posición dominante en el Este de Europa. En esos momentos, parafraseando a Norman Davies, Polonia fue el «corazón de Europa»: su dominio por Stalin era tan inaceptable para los aliados occidentales, sabiendo del nulo arraigo del comunismo en ese país (el comunismo histórico polaco había sido purgado por Stalin en la época del pacto con los nazis) como imprescindible para una Rusia que, al contrario que Estados Unidos o el Reino Unido, ha visto su política siempre condicionada por lo permeable de sus fronteras.

Pedro Marqués de Armas

Artaud en La Habana. Textos inéditos y olvidados

Editorial Casa Vacía, Virginia, 2019

148 páginas, 14.46 €



Nuevas señales de Antonin Artaud

Por GERARDO FERNÁNDEZ FE

Poco antes de encontrarse con el pueblo Tarahumara en México, Antonin Artaud hizo una escala de apenas cinco días en La Habana. Era enero de 1936. Corrían tiempos difíciles en Europa. En Alemania, las elecciones al Reichstag concluían con el triunfo de una única lista de seguidores de Adolf Hitler; en Francia, Louis-Ferdinand Céline trabajaba en su panfleto antisemita *Bagatelles pour un massacre*, y Robert Brasillach y otros escritores vinculados al semanario *Je suis partout* se sumaban a la ola de aclamación al nacionalsocialismo; y en España la cruzada contra la República calentaba motores.

Huyendo de todo aquello y del «doloroso desorden» de la civilización occidental, Artaud se embarca a punto de cumplir sus cuarenta años en un viaje transformador del

que decenas de investigadores y hagiógrafos ya han dado cuenta. «México me dará lo que debe darme», escribía desde La Habana en una carta a Louis Barrault fechada el 31 de enero. Los veinte días sobre el Atlántico le han servido también para desintoxicarse de «los venenos», el opio, el láudano, la precariedad financiera, los malos pensamientos...

Pero de lo que se ha hablado muy poco es de las ciento veinte horas que el autor de *El teatro y su doble* permaneció en la capital cubana. A ello y a la publicación de varios textos hasta ahora desconocidos está dedicado el libro *Artaud en La Habana. Textos inéditos y olvidados*, del poeta, ensayista y psiquiatra cubano Pedro Marqués de Armas, publicado en 2019 por Editorial Casa Vacía, con sede en Richmond, Virginia.

Esta es la misma Habana que había visitado Enrico Caruso en 1920, Robert Desnos en 1928, Federico García Lorca en 1930 o Margarita Xirgu y León Felipe en el propio 1936... esa que fuera puerto obligado durante décadas y que, en el caso de Artaud, es escenario de un recorrido que, más de ocho décadas después, como apunta Marqués de Armas, «flaquea en documentos y evidencias».

Para no pocos lectores, la piedra miliar de este libro estará en lo que el autor llama los «textos cubanos» de Antonin Artaud, que no versan sobre la vida, la literatura o la cultura de la isla caribeña, pero que vieron la luz en un par de publicaciones periódicas de este país como parte del plan de Artaud de hacerse de un poco de dinero para financiar su «campaña» en México.

Se trata de cinco artículos publicados a lo largo de ese año en la revista *Grafos*: «Manifiesto del teatro de la crueldad», escrito en 1933 e incluido en el número de mayo; «El teatro en México» (junio), «La corrida de toros y los sacrificios humanos» (julio), «Pintura roja» (septiembre) y «Los indios y la metafísica» (diciembre).

Por obra del mal azar, porque Paule Thévenin (1918-1993), la polémica investigadora que dedicó su vida a preparar las *Obras Completas* de Artaud, sostuvo siempre que aquellos textos habían aparecido en una revista de nombre *Gropos*, en lugar de *Grafos*, impidiéndole por tanto que los encontrara, la vida ha querido que no fuera hasta ahora, al juntarse Marqués de Armas, desde Barcelona, con el investigador radicado en La Habana Ricardo Hernández Otero, que pudieron al fin ser localizados.

A Marqués de Armas le sorprende que en los últimos cuarenta años a nadie dentro de la comprobada legión de estudiosos de Ar-

taud se le haya ocurrido viajar a Cuba para husmear en los archivos e intentar dar con estos papeles. Y para completar la faena, ha incluido también «La eterna traición de los blancos», un artículo aparecido en la revista habanera *Carteles*, en noviembre de 1936, y compilado en el tomo VIII de las *Obras Completas* del autor francés.

Hasta aquí la parte del descubrimiento de varios textos que sólo fueron leídos en su momento; hasta aquí la razón por la cual los estudiosos de Artaud se acercarán a este libro: pues siempre traerá regocijo leer la parte hasta entonces oculta de la producción de un escritor admirado, y a partir de ese punto destapar sus mimbres, justificar conjeturas.

Pero este libro resalta además por su parte de novela. Lo anecdótico mismo de la llegada de Artaud a esa Habana carnavalesca, junto a los «alentadores vacíos» que Marqués de Armas entrevistó en los textos descubiertos, han dado pie al desarrollo de una trama, a este intento de «crónica/ficción» que coge cuerpo cuando el buque San Mateo proveniente de la ciudad normanda de Le Havre atraca el 30 de enero de 1936. Llega cargado de patatas y con apenas dos pasajeros, además de la tripulación. Uno de ellos es Antonin Artaud, que se ha pasado los veinte días de navegación dentro de «una cámara angosta, liando uno tras otro sus Gitanes».

Se desconoce quién esperó al escritor en el muelle, aunque Marqués de Armas cree que sí hubo alguien. No se ha podido averiguar en qué hotel se alojó, aunque se supone que estaba enclavado en las cercanías al puerto mismo. A falta de pruebas, el relato se aferra a estructuras y sintagmas que justifican la suposición: construcciones como «arriesgar hipótesis», «hace su-

poner», «pudo ser», «cabe la hipótesis de », «es difícil precisar cuándo », «tal vez», formas escrituradas del azar que remiten a lo nebuloso, lo secreto, la sospecha, la máscara, el anonimato; y en el fondo, una papeleería de la que muy poco se sabe, como en *Los papeles de Aspern*, de Henry James.

Cuando Artaud desciende del buque, se está produciendo la Gran Feria de La Habana, que tiene alterada a la parte más vieja de la ciudad. Hay carreras de perros, concursos de belleza, competencias de hipismo, música de orquestas y una avioneta de la Pan-American Airways lanzando publicidad sobre los techos y las cabezas. Entre los artistas que han llegado, se encuentran ocho enanos rusos. Cinco horas después de su desembarco, Artaud participa en un *coc-tail party* en homenaje al embajador de México en Cuba celebrado en la barra del edificio Bacardí, en el que se dan cita varias decenas de artistas, diplomáticos, damas de sociedad, periodistas y hombres de negocio. Lo poco que se conoce se debe a las cartas y postales que el poeta envió a Francia.

Marqués de Armas juega a suponer qué ocurrió en la vida del autor de *El pesa-ner-vios* durante todo ese tiempo. Lo imagina topándose en cualquier calle con los enanos rusos, abrumándose con la enorme pancarta de RCA Víctor que cubría la fachada del Hotel Telégrafo, frente al Parque Central; visitando la redacción de la revista *Carteles* por recomendación de Alejo Carpentier –amigo suyo desde 1928–, o cruzando la bahía para adentrarse en el poblado de Regla, vestido de negro y con sandalias «ata-das a la griega», donde participará en las festividades por el día de Nuestra Señora de La Candelaria, y justo al lado –porque en La Habana todo se mezclaba y se mezcla– en

una ceremonia consagrada a la orisha Oyá, uno de los pilares de la religión Yoruba. De esta última experiencia sale con un objeto que lo acompañará en México en la subida a lo que llamó «la montaña de los signos» y por el resto de su vida, una especie de espadín de Toledo, de unos doce centímetros, atado a tres anzuelos, que un «negro hechicero» –así lo describirá en *Viaje al país de los Tarahumaras*– le ha obsequiado dentro de un estuche de cuero rojo.

Marqués de Armas no busca la exégesis literaria sino merodear lo anecdótico, trabajar con las más remotas posibilidades, imaginar los entrecruzamientos, hacer que lo azaroso prevalezca en este libro que no es sólo un *recueil* de seis textos olvidados, sino también un acercamiento fictivo a la figura de Artaud y de su espíritu atormentado.

Para este disidente del surrealismo en pugna con el racionalismo y la moral burguesa, las zonas más intrincadas de México iban a ser la culminación de su aspiración a huir del hombre blanco y enfermo, el sitio donde confluye la raza no contaminada, la magia y lo trascendente... «una nueva idea del hombre» y su esencia incorruptible. La Habana, por tanto, resulta el brevísimo preámbulo, aunque no menos nutritivo, de esa búsqueda de «las bases de una cultura mágica», de su expedición a «los picos más reculados de la Sierra Madre», su visita a los Tarahumara y su entrada en el mundo del peyote.

Como ya lo acometió en su libro *La vida trunca del Coronel Felino* (Aduana Vieja, 2016), Pedro Marqués de Armas ha extendido un mapa sobre una mesa –en este caso el de la parte vieja de la capital cubana– y a partir de retazos de lo real ha imaginado el recorrido de un personaje para él y para nosotros «inaprensible». Es este juego se-

baldiano el que distingue a su libro de otros estudios más apegados a la letra de la Academia, además de la revelación, del estreno mundial, como diría la ópera, de varios textos dormidos del autor marsellés.

Según información proporcionada por la capitanía del puerto al *Diario de la Marina*, junto a Artaud y a la tripulación del San Mateo también desembarcó aquella tarde un segundo pasajero, un hombre sin rostro del que sólo sabemos que estaba «en tránsito». Podríamos jugar, pues, a creer que éramos nosotros, que aquel francés de mirada ex-

trañada nos extendió su mano a punto de acceder a la pasarela, que balbuceó un «À bientôt» incrédulo, fundado en esa certeza tan natural de que nunca más nos cruzaríamos, que se perdió en La Habana de 1936 sin que cerrara como se debe la larga conversación que habíamos tenido mientras navegábamos. ¿Sobre qué habríamos dialogado con Antonin Artaud? ¿Por qué no lanzarse y jugar, sin poner en duda nuestra racionalidad, nuestro ser más sobrio? Juguemos, pues, aunque ya Marqués de Armas se nos haya adelantado.

Rosa Benítez Andrés

José-Miguel Ullán. Por una estética de lo inestable

Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2019

252 páginas, 19.95 €



Caminos de Ullán

Por JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ

En «Elogio de Linneo», uno de los poemas de *El sueño de Escipión* de Guillermo Carnero, la labor de la ciencia (y, por extensión, del arte) de «dar orden al espíritu», de imponer una estabilidad a la vida, se ve de pronto alterada en el último verso, con un rasgo de humor, al constatar la necesidad de «prestar más atención a las aves zancudas». Comenzar a hablar sobre el libro de Rosa Benítez con una referencia a Carnero puede resultar desconcertante, puesto que, como se encarga de aclarar la autora, la obra de Ullán difícilmente puede acogerse a los moldes generacionales, y mucho menos al grupo de los llamados «novísimos», de los que el escritor se distanciará explícitamente. Pero me parecía elocuente esa imagen de un ave zancuda en medio de golondrinas, ruiseñores y otras aves poéticas (o con-

vencionalmente poéticas), puesto que la obra de Ullán constituye una presencia incómoda para una historiografía literaria que echa mano una y otra vez de plantillas estéticas, grupales, generacionales como si de los esquemas de un temario de bachillerato se tratara, y que, por tanto, se ve obligado a expulsar a los márgenes, cuando no a la inexistencia, a aquellas figuras que, por una razón o por otra, no encajan en el esquema previo. La solución no está en seguir engrosando la lista de los raros, las aves zancudas y los heterodoxos, sino en prestar atención a cómo esas figuras desestabilizan el canon, lo ponen en cuestión, y nos abren así a la posibilidad de plantear la dinámica de tradición y ruptura en un contexto más plural, aunque menos acomodaticio. Para ello resulta imprescindible una lectura atenta de

la obra individual de esos nombres más o menos periféricos. Es lo que ha hecho Beneítez, que, si bien no deja de dialogar con otras aproximaciones como las de Miguel Casado o Antonio Méndez Rubio, aporta una visión propia, centrada en ese concepto de lo inestable al que una y otra vez nos lleva el libro. Dicha inestabilidad supone, en primer lugar, como se ha señalado, desbordar no sólo la adscripción a una generación concreta, sino también otras etiquetas (poesía del silencio, poesía experimental, poesía visual) con las que se ha solido asociar la poética ullanesca, y que, como aquí demuestra Beneítez, son más bien territorios a los que se aproxima el poeta, pero, con una cierta voluntad nómada, sin querer instalarse en ninguno de ellos. Esos caminos de Ullán, o caminos-Ullán (por evocar el significativo homenaje que le tributa Eduardo Milán en uso de sus libros) se entrecruzan, se abren a senderos inesperados, a menudo borrosos, como quien se resiste a trazar un mapa definitivo de un habla que se quiere siempre en movimiento.

Y es precisamente la cuestión del habla la que centra (o más bien descentra) el trabajo de Ullán sobre la escritura. El poeta es demasiado inteligente como para sucumbir a la concepción ingenua de la espontaneidad de un hablar cotidiano como una suerte de pureza originaria, ajena al artificio achacable a la literatura. La forma en que Ullán echa mano, con inteligencia y con humor (si ambas cosas no son en él lo mismo), de versos prestados, fragmentos de conversaciones, textos teóricos, frases hechas en una tan fascinante como divertida polifonía textual, le permite poner a la vista los múltiples discursos (sociales, ideológicos, políticos, culturales) que configuran nuestro imaginario. De ahí que, a pesar de la leja-

nía con los postulados de la poesía social, su poesía tiene una dimensión crítica indudable: «[...] el objetivo de esta escritura es el de aprovechar la cercanía que lo oral –lo que todavía no ha quedado estabilizado por la palabra impresa y estandarizada– mantiene con la experiencia para así lograr que ésta vuelva a cobrar presencia en el lenguaje» (pág. 87). Se trata de «rescatar lo singular de la saturación de discursos» (pág. 87), lo que se logra en gran medida en un juego constante de descontextualización y recontextualización. Cabe vincular dicho empeño –y así aparece en estas páginas– con las reflexiones de Benjamin en torno a la pérdida de la posibilidad de la experiencia tras la Primera Guerra Mundial (sólo que en este caso esa perplejidad de no poder convertir lo vivido en experimentado se sitúa en el paisaje en gris de la propia posguerra y de una larga dictadura). De igual manera, como incide también Beneítez, la interpretación de lo alegórico que encontramos en Benjamin puede iluminar las tendencias barrocas (o neobarrocas) del poeta. El yo lírico pasea, entre voces y ecos, no por el bosque de símbolos baudelariano, sino por un almacén de melancólicos objetos perdidos, que ya no pueden remitir a una totalidad y que, sin embargo, se presentan como paradójicos fragmentos de un todo que no hubo ni habrá.

Nada más alejado de Ullán que esa concepción de lo poético como expresión del yo, que solemos atribuir, de manera simplista, al Romanticismo. Precisamente, Beneítez acierta al relacionar los caminos abiertos por románticos como Schlegel con la propia perplejidad que suscita la escritura ullanesca. Ejemplar resulta el tratamiento de la ironía que hace la autora, puesto que este no sólo ilumina la poesía de Ullán, sino

que constituye asimismo un lúcido acercamiento a los problemas suscitados por el concepto mismo de lo irónico desde la época antigua hasta nuestros días. Se señala, contra el tópico, que «el primer Romanticismo alemán encontró en el concepto y la práctica irónica algunas de las respuestas a su interés por fundamentar, en palabras del propio Schlegel, una «poesía trascendental [...], esto es, capaz de superar tanto los límites de lo objetivo como de lo subjetivo» (pág. 149). En efecto, la apuesta ullanesca pasa por enlazar lo personal y lo colectivo, pero para ofrecer un nosotros tan fluido y cambiante como lo es un yo que, en gran medida, se constituye una y otra vez en el decir. Así, el lenguaje asoma, en la línea de Agamben (no en vano también citado en este libro), como el terreno básico en el que se desarrolla un proceso de subjetivación nunca definitivo. «Necesidad durable, borrador perpetuo», escribía Ullán, y repite Rosa Benítez, quien indica que «comprender la ironía ullanesca significa también penetrar en las bases de su pensamiento literario: indeterminación lingüística frente a una poesía de la palabra exacta, subversión discursiva de las lógicas consuetudinarias o dialéctica constante entre lo objetivo y lo subjetivo y, en otro nivel, escritura y vida» (pág. 181). La ironía como efecto desestabilizador no es, por tanto, ajena al propio sujeto, que también se ve arrastrado por ese movimiento incesante de un lenguaje que se resiste a cristalizarse en dogmas y en significados fosilizados. No sé si es verdad, como decía Cortázar, que el humor es siempre *all pervading*, pero si resulta serlo en Ullán, donde lo fundamental no reside tanto en los juegos de palabras o en las ironías más evidentes, sino en esa comicidad de fondo que comparte con la poesía la vo-

luntad de no dejar nada en pie. Explora así el poeta la paradójica libertad de la literatura que escapa de los códigos del lenguaje cotidiano para acabar presa de su propia codificación. Atrapado en un campo literario que establece de nuevo las jerarquías y las normas de las que se pretendía huir, al escritor no le cabe sino desdibujar los límites, desterritorializar ese espacio que pretende atarlo a unas coordenadas precisas.

Todo ello podría hacer pensar en una escritura que tiene no poco de programático, al modo de las vanguardias históricas. Y aunque es imposible entender propuestas como la de Ullán al margen de la huella de las vanguardias (no sólo literarias), la posición del poeta en este caso se sitúa más bien en la retaguardia, no en proyectos de porvenir ni en proclamas ni manifiestos, sino en la melancólica actitud (la melancolía no está reñida con el humor) de quien se ve obligado a rebuscar entre los despojos de las batallas de la historia y la intrahistoria. La poética de Ullán es (lo subraya también Rosa Benítez) una poética de la escucha, antes que del decir. Se aproxima en ello a su admirada Zambrano, si bien la concepción sacra del lenguaje de la filósofa se torna aquí en una forma mucho más laica de mirar y, sobre todo, de oír. Puesto que un aspecto no menor de su trabajo artístico pasa por cuestionar la primacía de la vista que ha dominado la sensibilidad occidental. «La generación de “paisajes sonoros”» (pág. 114) implica reivindicar la importancia de la escucha, pero también devolver su lugar al cuerpo —un cuerpo afantasmado, *espectralizado* por el propio lenguaje, pero que, por eso mismo, necesita hablarse, hacerse habla para recuperar su lugar en la experiencia—. Como si se hiciera eco de la brillante ocurrencia de Marx de la historia como una

educación de los cinco sentidos, se escribe también para que el cuerpo tenga también la posibilidad de volverse experiencia, para dejarle hablar. «Vamos a lo concreto: a dar la cara», escribe el poeta. Así, yendo más allá que algunas propuestas de posguerra sobre la poesía como conocimiento, «En Ullán toda esta problemática en torno a las capacidades gnoseológicas y expresivas del poema debe pasar necesariamente por la cuestión de la experiencia estética, tanto la del poeta como la del lector, ya que el propósito de esta escritura radica en devolverle al lenguaje la capacidad de generar y transmitir experiencias y, por tanto, conocimiento, a partir de un fuerte trabajo de desautomatización» (pág. 238). Lo estético recupera así parte de su sentido original, el que se alumbraba en el siglo XVIII, que va más allá del arte para englobar todo el terreno de la sensibilidad –y la sensorialidad–.

Con todo, la lucidez de Ullán le hace desconfiar de quien pretende tener la última palabra. La escritura poética es, más bien, cuestión de palabras que siempre son penúltimas. La poesía tal vez sea conocimien-

to (conocimiento sensible, que parte del cuerpo y vuelve a él), pero no certeza: ni la lengua que interpela ni lo real interpelado se mantienen en su sitio. De ahí que la poesía no pueda ser ajena a ese movimiento constante, que ella misma no hace sino acentuar. Escribir aparece así como una «táctica inestable de asedio a una realidad no menos voluble» (pág. 241). Sorprende aún más, por tanto, cómo este libro es capaz de dar fe, con un sólido andamiaje teórico y con una lectura atenta de los textos, de ese constante desplazarse que parecería rechazar toda conceptualización. *Por una estética de lo inestable* constituye una excelente aproximación a la escritura de Ullán, pero también una ocasión para reflexionar sobre algunas de las cuestiones estéticas (la relación entre escritura y vida, entre experiencia y lenguaje, entre el arte como institución y como desafío a lo institucional, entre sensibilidad y conocimiento...) que hemos heredado de la modernidad y que siguen constituyendo un desafío no sólo para la teoría, sino también para las prácticas artísticas del momento presente.

Leonardo Valencia

La escalera de Bramante

Seix Barral, Bogotá, 2019

640 páginas, ebook 7.99 €



Maneras de ver. La novela

Por WILFRIDO H. CORRAL

Contraria a la tendencia actual de poner la novela a régimen, es trascendental la capacidad de la tormenta perfecta que es *La escalera de Bramante* (Bogotá, Seix Barral, 2019) de Leonardo Valencia para aventurarse hacia extensos caminos nuevos, con agudeza para negociar confusiones, asumiendo riesgos conceptuales. Ese procedimiento, adelantado en sus novelas previas, es contiguo a la brillantez para imbricar las visiones transoceánicas que mueven su arte. En términos de su Ecuador nativo, se puede pensar en la vanguardia de Pablo Palacio, que ocasionó una prolongada retaguardia redentora que escribía para ecuatorianos, sobre ecuatorianos, con ecuatorianos, sin pensar en un país cuyo cosmopolitismo incipiente (que no excluye al patriotismo local y global) le era claro a Palacio. Pero las obras funda-

doras no generan consensos exclusivamente positivos o negativos, sobre todo cuando el realismo nacional reinante ha cambiado muy poco. En un contexto inmediato la suya es el heraldo de un desafío mayor a la novelística poco atraída por el intelectualismo y demasiado sensibilizada por lo contemporáneo o mundial hecho a la medida, tanto fuera del eje Madrid-Barcelona como en él.

Se pueden llevar a cabo análisis eruditos, impresionistas, estrictamente estéticos o políticos, porque esta novela magistral, para lo que va del siglo actual, da para ellos y más, particularmente en un momento en que variopintos criterios «pos Bolaño», o ceñirse a la santa trinidad acrítica de género (sexual), raza o nación suelen ser las camisas de fuerza interpretativas. Valencia, pluralista seguro de sí mismo para disfrutar

encuentros con las diferencias, no le teme a la indulgencia de estrategias retóricas, a la digresión ensayística, a cualquier tipo de alivio de los regímenes de descripciones metódicas. Tampoco teme a las reflexiones prohibidas, o a la tendencia a expresar la desintegración o incertidumbre a través de una glosolalia (en varios casos el habla ecuatoriana de los «no lugares» identificados por Marc Augé hace un cuarto de siglo) que exhibe esos mismos atributos; y lo lleva a cabo con una mezcla sutil de oficio, gratitud y sospecha. Como tal, asusta a los conformistas y prescriptores concentrados en la plaza realista, creyendo que sólo hay variantes de la novela socio-realista.

La principal manera de *ver* (en todas sus acepciones) *La escalera de Bramante* yace en el pintor Kurt Landor –personaje que luego de una vida peripatética en su Sajonia natal, París, Barcelona, Ecuador y Argentina vuelve a Cataluña para vivir de su arte y las lecciones que imparte– y en las subsecuentes discusiones que engendra entre sus allegados. Son enfoques del artista como guerrillero cultural y de sus intérpretes, encauzamientos que no se resuelven con trabajo detectivesco o letrado. En este gran relato el arte no es un gatillo o anhelo (el presunto *¡Anch'io sono pittore!* de Vasari) sino un hilo que persiste, porque la no ficción de Landor hace llamados después de su muerte. Su presencia o ausencia mantiene varios aspectos de la fábula, convirtiéndose en testimonio de que, cuando todo se deshace, tanto los artistas como sus críticos pueden ver cómo se han compuesto las vidas.

Para lectores asiduos de Valencia, las alusiones o intertextualidad con personajes y obras suyas serán claras desde la primera parte; y si son una ventaja para algunos, no

son desventaja para sus nuevos lectores. No menos ocurre con el arte pictórico, patente en la hibridez genérica y colaborativa del arco que va de *Kazbek* (2008, publicada en inglés en 2020) a los ensayos explicativos y conceptuales de *Soles de Mussfeldt: viaje al círculo de fuego* (2014) y *Moneda al aire. Sobre la novela y la crítica utilitaria* (2017). La delectación de su prosa siempre es la desobediencia: tramas que se burlan del término, personajes que esquivan sus deberes sin caer en el «amor líquido» que según Zygmunt Bauman caracteriza a las relaciones humanas actuales. En ese contexto, en esta novela no hay metáforas que se resistan a la crítica, o la subjetividad descentrada del cubismo, las burlas del dadaísmo o la afición surrealista de hallar lo místico en lo ordinario. Su virtuosismo técnico convierte esas posibilidades en un todo humanamente universal, adelantándose así a la sobria hermenéutica profesoral y sus ganzúas narratológicas.

Mi título alude a la clásica guía de John Berger sobre la insuficiencia del lenguaje para ver el arte, que Valencia renueva ingeniosamente. El compromiso con el arte evidencia una tradición latinoamericana revitalizada por Aira y Bellatin para el experimental o vanguardista; Bolaño (el pintor Edwin Johns en *2666*, que se corta la mano con que pintaba) y Abad Faciolince para propósitos mayores; Enrigue, Franz, Vargas Llosa y Vila-Matas (ambos influencias para él), más Rita Indiana y María Gainza (para *percibir* la vida a través de la historia del arte y la experiencia propia), o Pablo Montoya. Diferencias aparte, y que Valencia reivindique o desagradie el arte «burgués» no representativo de la ecuatoriana Araceli Gilbert (229 *et passim*), en ese elenco selecto hay una confesión opuesta al credo del «pos

postodo», un agotamiento con las viejas iconografías y la cultura e ideología que son su entorno, una aspiración de allegar lo real desencantado. Así ubican el escepticismo sobre el arte dentro del arte, donde las adjudicaciones de verdad tienden a comportarse de maneras reveladoras al situar al artista como musa, como comprueba la coda ilustrada sobre el museo de Landor (602-616).

Por esas razones, es insuficiente una crítica estética de una novela que cabría en las rúbricas de la novela total, o la gran novela americana. Se gasta mucha tinta interpretativa sobre aquellas, fundiéndolas especiosamente con las titánicas y planetarias; cuando terminan siendo grandes borradores, «épicas» de parámetros fílmicos a lo Cecil B. DeMille: efusivas y melodramáticas. Vargas Llosa y Bolaño simplemente escribieron la gran novela, Lafourcade noveliza al autor que la pretende (en *Frecuencia modulada*), mientras Fuentes y algunos recientes se angustian pretenciosamente por lograrla. Identificado inicialmente con McOndo, esta cuarta novela de Valencia se libra con una elegancia natural evidentemente mundial de pensamientos grupales que no cultivan cosmovisiones individuales; no deja nada fuera. Si los estudios cognitivos sostienen que las historias de que se vive forman la realidad en que se vive, él eleva el listón al confrontar mitos y realidades en su propio terreno, mostrando cómo un maestro contemporáneo emplea diferentes registros lingüísticos y la turbulencia circundante. En una extensa entrevista con Carmen de Eusebio para esta revista (843 [Septiembre 2020] asevera que su novela le parece «una novela tonal» (68), de contrapunteos.

«Vidas paralelas», la segunda y más biográfica de las seis partes y especie de poéti-

ca ([Landor] «llevaba pintando durante toda su vida el mapa despoblado de sus propios cuadros», 51), circunscribe diálogos fascinantes (el metadiálogo es con *Conversación en la Catedral* de Vargas Llosa, y con las que le menciona a De Eusebio [75]) entre Laura/Karla y Dora, más otro entre Dieter y Milos sobre el más reciente intento de suicidio de Dora, sobreviviente de la Shoa. Sin que las estanterías de libros sean su musa, Valencia presenta una de las denuncias más honestas y convincentes de los abusos contra la mujer desde 2666, superando visiones nacionales recientes que imponen una normatividad explotadora para ellas. El *ethos* crítico actual podría inquirir si es apropiación ostentar personajes femeninos para denunciar el sexismo que experimentan. No, porque no revelar los abusos del patriarcado del cual históricamente ambos sexos son parte, sobre todo en el mundillo artístico, aumenta la desigualdad. A la par, *La escalera de Bramante* disecciona la contemporaneidad a través de relatos intercalados, cimentando conductos entre culturas, ficciones, géneros literarios y sexuales. Esas historias –que exhiben un extenso labor de archivo, como en «Las troyanas», la tercera parte de la novela– examinan las graves consecuencias no revolucionarias del movimiento guerrillero M-19 (activo entre 1970-1990, un marco temporal de la novela), tal como las experimenta la camaleónica Laura en la región amazónica de Colombia y Ecuador. Como le precisa a De Eusebio, no quiere hacer una apología empática ni novelizarlos como motivo recurrente de la violencia (69), afirmando que «los peores enemigos están dentro de ellos» (70).

En la cuarta parte, «Alquimia de la errancia», complementaria de la primera respecto a los valores del *carpe diem*, Valencia perfec-

ciona su perenne preocupación con el nomadismo y el arte (véase De Eusebio, 73-74) en su narrativa y no ficción, repasando los enredos artísticos, fracasos, hazañas y apartes estéticos de Landor, detonante de la breve primera parte y el resto de la novela. Como Kazbek, Landor recurre en las ficciones del prosista, y en su diligencia no transmite nada que él o sus personajes han aprendido por sí mismos. Esa transitoriedad sostiene un abismo existencial y ajuste de cuentas. Su efecto en los diálogos entre Álvaro/Abu/Abugataés y Raúl/Raulito (el amigo autodestructivo que trata de ayudar) es un medio para explorar las relaciones entre arte y literatura, empleando fuentes eruditas y apócrifas (272-312). Así, cuando despega la novela Landor, cuya muerte es anunciada, sugiere investigar y evitar el color rojo (32 *et passim*), por la idea de que nunca se refleja lo que se quiere transmitir. (Algunos lectores recordarán que Ariadna le da a Teseo un hilo rojo para que avance por el laberinto, mate al minotauro, y vuelva a ella para huir de Creta). Es decir, se ve una historia que genera otras, como mucho arte actual.

«Los informes de Taltibio», la quinta parte, y «El demonio de Cantuña», la última, sostienen su discurso con una gran diversidad de prácticas culturales y sociolingüísticas. Las vidas privadas, públicas y secretas de los personajes convergen argumentos, conversaciones, ideas y escritos eruditos (algunos borgianos [389-399], otros falsificados, con notas al pie). Con razón Tristram Shandy enumera las dificultades con las que debe lidiar un autobiógrafo: 1) cuentas que reconciliar, 2) anécdotas que recoger, 3) inscripciones que descifrar, 4) historias que tejer, 5) tradiciones que cribar, 6) personajes a quienes recurrir, y 7) panegíricos que colgar. Paralelamente, en las par-

tes principales y en las secciones intercaladas en torno a mujeres, la lección mayor tiene que ver con las consecuencias de toda resistencia: «una cosa es fabular o leer los mantos, y otra muy distinta interiorizarlos, fundirte con tu manto», dice Karla (457). Valencia apunta hacia el matiz en vez de la accesibilidad, evitando una lista inabarcable de *dramatis personae*, con un elitismo de carácter, excelencia y sabiduría, no de búsqueda de poder o riqueza. Enfatizando ese procedimiento, varios personajes discuten cómo el arte y la belleza surgen de las sirenas de nuevas experiencias y sensibilidades, sin postrarse ante ideologías divisorias, tautologías de letraheridos o afligidos, o representaciones realistas de confusiones emotivas.

No deja de ser pertinente que junto al protagonismo de sus personajes femeninos Valencia supere visiones mayormente reduccionistas de autoras que, curiosamente, están teniendo éxito en España, con calcos de los años ochenta feministas. A través de más de seiscientos páginas, en una trama densa —en el primer ensayo de *La expresión americana*, José Lezama Lima asevera «Sólo lo difícil es estimulante, sólo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento»— con suspenso moderado y armada diestramente, *La escalera de Bramante* transmite los hábitos de varios mundos recreados y las diferentes reacciones de sus habitantes a las tragedias que experimentan, siempre sensible a los profundos cambios de estado de ánimo y costumbres, sin apresurarse a juzgarlos, sean mujeres u hombres. Así evita estratagemas afectadas y el aire general de artilugios didácticos cansinos, de manera que las reconciliaciones concluyentes son convincentes.

Sin depender de revelaciones que en novelas convencionales ocurren al final, *La escalera de Bramante* desata una avidez inmediata de releer los capítulos que conducen a él, ocasionando que los incidentes que parecían triviales adquieran nuevos significados. Lo que parece una colección de relatos intercalados o un surtido de desastres personales con lazos que exponen, mantienen o sofocan —como en las novelas de Gracq— resulta ser útil y solidario, aunque la «verdad» pueda depender de la perspectiva de los lectores. Como dijo una vez Martin Amis, a las novelas no les importa si se convierten en verdad o no. La amplitud de la de Valencia le permite estirar varias historias en un lienzo (vocablo no baladí) que revisa momentos clave de una América Latina occidental. Su valor real es más profundo, porque también exige la extrema atención que enclaustra al indagar en mitos autóctonos politizados innecesariamente.

Otra manera de ver lo anterior es pensar en cómo una novela contemporánea, a la vez que se expresa de manera autocrítica sobre sus procedimientos espacio-temporales, enuncia la posibilidad de hablar sobre traumas actuales y lo indecible sin mercantilizarlos o infravalorarlos. Para Valencia —ninguna de cuyas novelas anteriores se parece a cualquiera de las que pasan por novela política hoy— aquella posibilidad es más válida estética y éticamente, en una época indiferente e insensible en que el victimismo es (según Bauman) un pasaporte para la visibilidad social y política. Valencia permanece en nuestro campo visual no sólo como clave o fuente de adjetivos sino como un pensador cuya moneda es el principio, y por escoger la integridad en vez del dogma político que engendra dogmas narrativos. Si *La escalera de Bramante* puede ser

vista como una autocrítica de sus novelas previas, también critica aquellas cuyo único logro, capítulo tras capítulo, es echar de menos un tutorial sobre cómo entenderlas, giro que va en contra del activo proceso de refundición de las formas que Walter Benjamin notaba hace casi noventa años en «El autor como productor».

Gran parte de la crítica ecuatoriana de la novela, como los premios nacionales, funciona con base en preferencias o alianzas ideológicas, con cuotas disfrazadas con la retórica de la diversidad. En ese clima de mendacidad provinciana, incapaz de vivir con ambigüedades incómodas como las que noveliza Valencia, se desdeña la ambición estética mundializada con niveles de envidia mensurables. Paradójicamente esos triunfos pírricos no benefician a nadie sino que aumentan la percepción de que «la literatura ecuatoriana es invisible», y hoy hay todo indicio de que seguirá siendo así. En ese contexto son necesarias las valoraciones de Susana Cordero Espinosa, «La dignidad de existir» (*El Comercio*, 11 de junio de 2019), en que confirma el feminismo de Valencia respecto a los derechos de la mujer, afirmando que «El escritor acierta con las palabras que faltan a nuestra imaginación y que necesitamos para entendernos». También es precisa la de Marcela Croce en *Letras Libres* (agosto 2020) respecto a la complejidad de una trama «plagada de coincidencias, sobreentendidos, casualidades remotas y desapariciones inquietantes», mediante las cuales el fracasado sujeto europeizado «solamente encuentra hospitalidad en la convulsión del Ecuador finisecular».

Curiosamente las novelas, como tecnología que evoluciona constantemente, parecen menos verosímiles mientras más quieren convertirse en realistas. Más o menos

lo mismo ocurre con la crítica antiestética, que mientras más intransigente es más afirma la validez de lo que quiere negar. Lector entusiasta de Sebald, Bolaño y Zambra, demasiado preocupado por analizar personajes, en *How Fiction Works* (2008, 2018), James Wood sostiene que una novela no falla cuando sus personajes no son vívidos o suficientemente profundos, sino «cuando al enseñar cómo adaptarse a sus convenciones, no logra controlar alguna apetencia específica por sus propios personajes, por su propio nivel de realidad». Teniendo en cuenta que Valencia también es un crítico comprobado de la novela, como se puede confirmar con lecturas desinteresadas, no es temerario aseverar que *La escalera de Bramante* es la mejor novela nacional (filia-ción que la subestima) de los últimos veinticinco, y por cierto de su generación latinoamericana, en buena parte porque reinventa los avatares sociopolíticos de la que inmediatamente la sigue, hiperobsesionada con sus autoficciones.

No hay una tradición específica latinoamericana, española, cosmopolita o regional con la que Valencia parezca estar endeudado (véase De Eusebio, 74-75, 77). Balzac, Dante, Mallarmé, Mann (por estimular la búsqueda de otras artes), Rimbaud, Fayad Jamís (poeta y pintor), Roberto Juarroz (por las figuras paralelas al arte) son presencias. Y aunque haya manifestado que no quería escribir una metanovela, hay resonancias de Musil y Gracq. Esos guiños funcionan como Broch para *El libro flotante*, que según otro novelista ecuatoriano innovador, Carlos Arcos Cabrera, cerró «el largo

ciclo del más duro realismo» ecuatoriano. Diferente de los superhéroes y dioses que requieren historias de sus orígenes para entenderles, en el pluralismo de *La escalera de Bramante* se encuentra a los novelistas reales a través de una serie de *maneras de ver coadyuvadas por la ficción*. Con esa serie, la rebelión de Valencia es contra las tradiciones del tribal pensamiento único, cuyo activismo está limitado por sus convenciones transhistóricas.

Como le dice Álvaro a Kazbek sobre el significado de la quiteña escalera de Bramante (metáfora de lo que acontece en la novela y del diálogo entre culturas indígenas y europeas), «el pasado es la materia de la que estamos hechos. Pero ese pasado lo esculpen nuestros deseos para el futuro. Y lo esculpen hoy. Así de paradójicos» (511). Es decir, con tantos eventos ocurriendo uno tras otro en poco tiempo, el pasado reciente parece histórico. *La escalera de Bramante* es entonces una rebelión concienzuda contra las sublevaciones y su costumbre de prometer todo y lograr nada, sólo reproducir la opresión y las etiquetas contra las que se rebelan. Valencia crea así su propia cosmovisión desde otras mayores, escéptico ante los clichés, convenciones y límites de tradiciones que cuestiona, porque evidentemente los conoce. Con esos saberes ubicuos traduce estructuras de sentimiento y significado en un conglomerado de mundos que sus lectores toman a pecho. Un clásico innovador y pionero de su propia historia y de las veces que se lo lea, tal como están las cosas esta novela será un paradigma por mucho tiempo.

Paloma Díaz-Mas

El pan que como

Anagrama, Barcelona, 2020

291 páginas, 18.90 €



El conocimiento como sazón

Por JULIO SERRANO

Cuando abrimos el ensayo *El pan que como*, Paloma Díaz Más (Madrid, 1954), en la primera línea, escribe: «Voy a comer» y punto, punto y aparte además, manifestación propia del hambre repentina de un escritor, me divierte pensar. Brusca determinación que, formulada así, incita a pedirle perdón por habernos inmiscuido en la tarea que está a punto de iniciar y cerrar el libro como se cierra una puerta abierta sin permiso. «Bueno, pues que aproveche». «Volveré a abrirlo en un rato y espero que entonces no vaya a dormirse una siesta», o bien, insistir, aun sin haber sido formalmente invitado, confiando en que la formulación sea, más probablemente, conciencia, ausencia de prisas por dar marco literario a ese deseo primario y medida sencillez. Y es que el lector sabe que quien nos dice que va a comer es ca-

tedrática de Literatura Española y Sefardí, profesora de investigación en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y autora de una vasta obra ensayística y de ficción, es decir, que comerá distinto, y la frase, tan exenta de cortesía de anfitrión y, por qué no decirlo, de pretensiones literarias, pueda ser anzuelo para pescar al lector menos protocolario, al figón que no duda en colarse en la comida ajena y a quien no juzga, ante la falta de alarde, carencia.

Y así llegamos a un ensayo que dura y se estructura como un almuerzo, en un medir más cuántico que newtoniano –para (no)entendernos–. Nos convertimos en comensales que compartimos un mismo cocido, un cocido de un rato y de siglos, que se saborea sin catar un garbanzo, a lo largo de un tiempo que se dilata por significados. Un cocido

que se dispone a comer sola –aunque veremos que pocos cocidos han sido fiesta más multitudinaria que la que aquí se propone– pero que cuenta con lectores, nosotros, asomándonos al plato, mirándolo con lupa para más desconcierto, mientras recibimos respuesta al interrogante de: ¿qué sabemos de cada uno de los elementos de este almuerzo tan castizo y universal? Cada detalle de lo cotidiano abre sendas en las que la sencillez de la que antes hablábamos, esa literatura sin adornos, se hace camino al andar tomando rumbos no meramente estomacales.

La palabra japonesa *Itadakimasu* tiene cabida en esta degustación, pese a no tener equivalente en castellano, simplificada tantas veces en un «que aproveche», que no es de lo que aquí se trata, o no solo de eso. El conjunto del ensayo es un homenaje a este término, una forma de traducción enriquecida, una manera literaria de dar cuerpo y significado a un concepto que se abre paso en nuestra cultura a través del libro de Díaz-Mas. «Existen dos significados para la palabra *Itadakimasu* para antes de empezar a comer. El primero es gratitud a las personas que han participado en todo el proceso de elaboración de la comida desde el campo/mar/granja a tu plato. Representa el sentimiento de gratitud a la persona que lo ha cocinado, a quien ha puesto la mesa, las personas que han cosechado las verduras, las personas que han pescado los peces [...]. El segundo significado es gratitud a los ingredientes, a la comida en sí misma». Imaginen el potencial de esta palabra japonesa en mente y manos de una persona agradecida que además sea historiadora e investigadora, como es el caso. El entramado se teje del plato a la memoria. El comer se convierte por magia de la palabra en enigma sin fin, en un viaje a la semilla,

del garbanzo, del repollo; a la raíz, de manera literal y figurada. Este cocido no avanza, retrocede a cada bocado hasta llegar al paleolítico y al asombro de esos primeros hombres en la transición de la ingesta de carne cruda a cocinada. Entre ellos y nosotros, los que nos leemos este cocido, median lazos invisibles. Pasado, presente, mundo animal y vegetal: del caldero que los unifica, a la conciencia de la diferencia y de su recorrido. Un cocido madrileño tocado por la experiencia de la atención a los detalles propios de la cultura japonesa, aunque no hay más referencias al mundo nipón que la palabra que lo envuelve: *itadakimasu*.

Este, eso sí, es un cocido para comer sin mucha hambre. No hay forma de ir al meollo del asunto, si pensamos que el meollo es la degustación, ya que poco cuentan aquí las papilas gustativas, el placer sensorial más inmediato. De hecho es un cocido que se distrae en elementos como «manteles», «cubiertos», «agua», «pan», capítulos que no seducen en su enunciado sino un poco después. En esta historia del objeto y de la vida cotidiana, la secuencia es rítmica, laico ritual que crea cadencia: de lo anodino, al asombro de los datos y la información. De lo doméstico sin pompa, sólo circunstancia –poner el mantel, los cubiertos, un vaso de agua, otro de vino, comerse un cocido que ha comprado en una tienda de comida preparada, etcétera–, a viajar por siglos de historia y de cultura; lo trivial abre foco y acabamos por preguntarnos qué nos llevó a considerarlo banal. La reconstrucción historicista da un estatus a la servilleta.

Somos lo que comemos y cómo lo comemos. Y cómo lo han comido otros, transformando usos y costumbres. Este elogio de los componentes del cocido y sus accesorios supone el reconocimiento de los pasos que

han hecho del comer un acto refinado, cultural. Pero, para recorrer ese camino, Díaz Mas, antes de hacer, deshace. En este ejercicio del comer atento, primero desnaturaliza el calentar una olla, sujetar un cubierto, abrir la botella de vino, cortar la morcilla. Experiencia de la extrañeza desde el asombro. Ese chorizo que ves, no es chorizo porque lo veas, sino por la sucesión de trabajo e ingenio colectivo, vida cedida, organización que, sumada, ha hecho fácil lo que, si tuviese que hacerlo uno solo, sería una odisea. Más bien, no sería. El chorizo visto desde la otredad, ejercicio que no sé si condimenta o abruma, pero que nos viene muy bien para no desligarnos del plato como déspotas del cocido, osando despreciar el valor escondido, el tesoro que se oculta en aquello demasiado al alcance de la mano. Historiadora y narradora se dan la mano para llevarnos, por ejemplo, ante hombres que nos resultan muy lejanos, allá por el siglo v antes de Cristo, quienes, pertrechados con candiles, construían galerías para que pasase el agua. El dato no es ajeno a la acción de abrir el grifo hoy, sólo que el vínculo entre esos señores y usted o yo se pierde en la noche de los tiempos. O su paseo por la visión novelada, aunque historicista y laica, de la última cena de Jesucristo, tratando de imaginar ese grupo de judíos perseguidos por las autoridades, comensales que comparten un trémulo almuerzo que tanto ha determinado nuestro imaginario.

También nos lleva a donde preferimos no ir, a los espacios de sacrificio y matanza. Y es que, el que el cocido salga de una tienda de comida preparada o de una lata, no lo hace menos deudor del cordero y de la vaca, en diferente proporción según de qué olla se trate. Don Quijote se quejaba de su «olla con algo más de vaca que carnero». En

cualquier caso, compara la tradicional dureza de las gentes del campo hacia los animales con nuestra gazmoñería que ve tan lejos la muerte del animal que, sin ser capaces de matar un pichón, podríamos no obstante tirar bandejas de comida como si la muerte del animal nunca se hubiese producido. Exentos, hacia el pollo descuartizado y limpio que adquirimos fragmentariamente, de culpa y de agradecimiento. Una muerte que sucede muy lejos haciéndonos resbalar por el abismo de la abundancia y de lo fácil: la indiferencia. Y no es que Paloma Díaz Mas sea vegetariana, pese a su conciencia. Más bien acepta la cadena trófica sin rechistar, respetando la secuencia de tú mueres para que yo viva, pero quiere comer sabiéndolo y agradeciendo en consecuencia. Hay una suerte de pedagogía laica de la gratitud en su ensayo, en el que sacude de paso la sensibilidad, propia de nuestro tiempo en el que, tras haber industrializado la muerte animal, pareciéramos incapaces de establecer lazos de ningún tipo con el fragmento de animal, limpio y envasado, que como caído del cielo llega a la bolsa de la compra.

De manera análoga a la propia estructura se despliega también su lenguaje, están en sintonía forma y contenido podríamos decir. De lo parco a lo suntuoso, de frase corriente escuchada tantas veces en almuerzos familiares, circulares, idénticos a sí mismos, frases tan poco reseñables como la que abre el veinteavo capítulo: «Como me ha sobrado un poco de comida, la he puesto en un recipiente de cristal con tapa y la he guardado en el frigorífico...», a la puesta en marcha del despliegue informativo. De los restos bien guardados en la nevera a la comprensión de la dificultad que han tenido los seres humanos, desde nuestros orígenes hasta hoy, para conservar los alimentos,

historia del ingenio y el esfuerzo humanos que preceden el que podamos abrir nuestra nevera y meter hoy un táper con los restos del cocido precocinado (así como el arte de valorar esos restos de cocido precocinado, que también tiene su aquel). Del ensayo pedagógico a la novela historicista, del punto y aparte al desarrollo, delta expansivo, de lo que busca su origen entreteniéndose placenteramente en el recorrido.

Toda lectura entraña alguna dificultad. Hay que desconfiar de la apariencia sin ries-

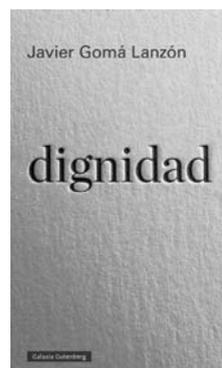
go del título en un libro de este tipo y más cuando lo que está en juego es cosa seria, la experiencia de tus cocidos futuros, santasanctórum de la cocina del hogar que se precie de serlo. Y es que este libro provoca una dificultad, quizá sea sólo un efecto temporal: la de comer entregado al ensimismamiento del paladar, a la voluptuosidad egoísta que, sin tender lazos, se relame afirmándose en un presente extático. Este es un cocido enraizado y vinculante para quien se anime a probar.

Javier Gomá Lanzón

Dignidad

Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2019

211 páginas, 18.00 €



Hacia una vida digna

Por ISABEL DE ARMAS

No es un tema que el autor trate por primera vez. Ya lo hizo de manera destacada en su *Tetralogía de la ejemplaridad* y, anteriormente, en distintos artículos periodísticos y conferencias. Sin embargo, a Javier Gomá no le parecía suficiente y decidió dedicarle a la dignidad un trabajo monográfico. El resultado ha sido este libro que divide en tres partes o «apartados temáticos» que es como él los denomina. El primer apartado se ocupa de la historia y esencia de la dignidad tanto en su dimensión ética y jurídica como en la ontológica y existencial. El apartado segundo se adentra en los dominios de la cultura y el último apartado se traslada a la esfera pública. Finalmente, casi a modo de apéndice, esboza una filosofía de la historia de España comprendida como un proceso de dignificación colectiva.

Ya en las primeras páginas de su trabajo, al autor le sorprende la poca importancia que la filosofía ha dado a cuestión tan importante como es la dignidad, que considera que es el concepto más revolucionario del siglo xx, «dotado de tal fuerza transformadora –escribe– que su mera invocación, como si de una palabra mágica se tratara, ha servido para remover pesados obstáculos que frenaban el progreso moral de la humanidad dando impulso a su formidable avance en la última etapa». Una finalidad importante de este libro es animar a ejercer una militancia a favor de la dignidad. «Y se contribuye a su victoria –insiste Gomá– o al menos a su resistencia invitando al lector a conocer su dignidad, llamando su atención sobre su alto valor y despertándolo al sentimiento de su propia

excelencia». En consecuencia, procede a ofrecernos una resumida historia de la dignidad, destacando algunos nombres esenciales –Cicerón, Mirandola, Kant–, e inserta esta historia en un contexto más amplio, el debate entre la miseria y la dignidad, que atraviesa la tradición cultural europea hasta el Renacimiento. Observa con claridad que en dicho debate hay tres posiciones: quienes creen que en este mundo sólo reina la miseria sin ningún tipo de dignidad; en segundo lugar, quienes reconocen que hay miseria pero también dignidad; y por último, quienes sólo miran la excelencia como la dignidad del hombre y se desentienden del resto. En el primer grupo protagonizan los nombres de Séneca y Plutarco y su género literario las *consolaciones*, que sirve para expresar su pesimismo. El segundo grupo lo inaugura Cicerón y su meditación filosófica, que camina hacia el rescate de la dignidad. Petrarca pertenece también a este grupo. Finalmente, al tercer grupo pertenecen aquellos autores que, como se afirma en estas páginas, «elogian la dignidad del hombre sin prestar atención alguna a su miseria, como si no existiera». Aquí sobresalen los nombres de Giannozzo Manetti y de Giovanni Pico della Mirandola.

Siguiendo esta línea, Gomá dedica un apartado específico a la dignidad kantiana, y el autor llega a la conclusión de que en la obra de Kant el concepto de dignidad sigue conservando «resabios aristocráticos por cuanto, en congruencia con sus presupuestos, la dignidad plena pertenece, no a todos los hombres y mujeres, sino sólo a los mejores moralmente». En la tradición premoderna, la dignidad plena estaba todavía reservada a quienes la merecían. Tenemos que llegar al siglo xx para compro-

bar que la dignidad democrática se recibe por nacimiento y otorga a su titular derechos sin mérito moral alguno por su parte, «válidos incluso –insiste el autor– aunque desmienta esa dignidad de origen con una odiosa indignidad de vida». Es única, universal, anónima y abstracta. Esta dignidad igualitaria también se ha calificado de inviolable y, «sin embargo –nos recuerda este libro–, es sabido que, de hecho se sigue violando mil veces al día». Pero hay una gran diferencia entre las violaciones del pasado y las del presente, y es que en la actualidad se podrá violar la dignidad de una persona, pero ya nadie podrá hacerlo sin «envilecerse». «El asco ante la indignidad –concluye– indica a la humanidad el camino de su progreso moral».

La cultura, la obra de arte en todas sus expresiones –obras de literatura, de música, artísticas, filosóficas o científicas–, ocupa un destacado espacio en este ensayo sobre la dignidad, aquí se valora de forma especial lo que hay en ella de vocación, que es el fenómeno de absorción total del autor por la amorosa gestación de esta clase de obra. «Se siente el autor *llamado* –escribe Gomá– a aplicar la totalidad de sus energías creadoras a generar una obra original y nueva movido por una fascinación hacia la *dignidad* que intuye en ella, sin que en su intuición esté, en primer lugar, el cálculo del precio que quizá algún día reciba a cambio». La obra de arte es presentada como la hora de la dignidad pura, no contaminada por la utilidad o el cálculo en la intención primera del artista. La obra artística resultante despierta en quien la contempla el sentimiento de la alta dignidad de aquello que es amado por sí mismo.

Este libro dedica todo un capítulo a estudiar esa forma artística que, en el ámbito de la literatura, se ha llamado estilo elevado, que en la prosa castellana lo fundó fray Luis de León a partir de una obra juvenil de 1561. El autor se pregunta: «¿Qué es, en definitiva, el estilo elevado en la prosa? Una prosa sujeta a las reglas del arte. Conforme, pero ¿qué arte? El arte retórico». Como el verso se ajusta a los preceptos del *arte poético*, así la prosa artística se sujeta a la preceptiva del *arte retórico*. La retórica es, por tanto, el arte que pone las reglas a una prosa elocuente, y el estilo elevado mantiene por norma la doble obediencia a la fuente popular y a la artística, sin traicionar ninguna. Durante el reinado de Felipe II, se alzará el castellano a una altura estilística tal que llevó a decir a Menéndez Pidal que en esa época consigue «su edad adulta como lengua española de todo el país» y «la lengua escrita del siglo XVI produce la modalidad sin duda más hermosa que jamás se escribió en España».

De la prosa de fray Luis de León, Javier Gomá destaca: estilo, ornato y ritmo, que fueron las principales reglas retóricas que aprendió de los antiguos y aplicó a su estilo para ennoblecerlo con una dignidad y belleza desconocidas antes de él y posiblemente después. «Si fue el Horacio de la poesía castellana –escribe–, como suele repetirse, con igual fundamento cabe sentar que fue también el Cicerón de su prosa». Concluye sus páginas dedicadas al que considera un gran personaje, reafirmando en que «obró con indeclinable dignidad en todos los pasos de su vida, incluido el negro episodio de la cárcel, de la que salió escarmentado por sus enemigos y envejecido, pero limpio de corazón».

En la penúltima etapa de su ensayo, el autor se ocupa de lo que él titula «República de la amistad», donde tantea cómo concertar la dignidad de un individuo con la del otro, «ambas absolutas –escribe– pero llamadas a conjugarse y limitarse, para propiciar una ciudadanía y una comunidad política basadas en el respeto mutuo». Finalmente, se manifiesta convencido, como Montaigne y otros, de que «la amistad, libre del deseo de posesión, plural y respetuosa con el principio de la realidad, cuenta con el tiempo como aliado, el cual, lejos de erosionarla, la aquilata, y de ahí que el mejor amigo sea siempre el viejo amigo». De la amistad, vivida y analizada por otros, Gomá recoge que se trata de una relación «suntuaria y lujosa, sin finalidad biológica manifiesta, pues podemos crecer y desarrollarnos sin conocerla». Sus reflexiones desembocan en un ideal: «República de amigos», es decir, «una ola de amistad que extendiese su ley a la comunidad política en su conjunto y crease una costumbre general entre todos los ciudadanos».

El último capítulo de este ensayo está dedicado a la modernización y la variante española que el autor titula: «Tarde pero bien». «La España que nace en la Transición –escribe– y se consolida en los años siguientes culmina definitivamente nuestro larguísimo, interrumpido y sinuoso proceso de modernización». Nos recuerda que la Transición marca la mayoría de edad de España como país moderno, y que también España, por fin, ha llegado a esa posición en la que se parece al resto de las naciones occidentales y habita cómodamente la *casa común* de la modernidad. Considera que esta semejanza recién adquirida «constituye de por sí el más trascendental de nues-

tros bienes colectivos». Es más, Gomá considera que la democracia instituida por la Transición es todavía más positiva si se tiene presente «lo azaroso de nuestro proceso de modernización a lo largo de la historia, las circunstancias en ocasiones dramáticas de la variante española, así como la forma genuinamente moderna –pacífica, consensual, colaborativa– en que, durante la última etapa, culminó su problemático desarrollo». Este libro no olvida que el proceso de la Transición tuvo imperfecciones y errores, hasta muy considerables errores, pero visto con perspectiva y con suficiente visión histórica, salta a la vista la evidencia de que cuanto aconteció en aquellos años fue, en balance general, nítidamente bueno para España.

Aquí se califica a la llamada «variante española» de tardía y serpenteante. Para demostrar que, efectivamente, así fue, el autor lleva a cabo un resumido repaso a nuestra historia, desde los antiguos imperios, griego y romano, hasta llegar al siglo xx, viendo que si, en torno a 1900, las condiciones eran propicias para la definitiva entrada de España en la modernidad europea, «¿qué encadenamiento de circunstancias –se pregunta– hubo de darse para que su camino volviera a torcerse y se precipitara en caída libre a los infiernos de una guerra civil y una dictadura militar?». Su respuesta es que las tres figuras del burgués, el ciudadano y el sujeto moderno no acabaron de perfilarse en nuestro suelo, que en altas proporciones siguió siendo hasta muy tarde un país premoderno, tradicional agrario y analfabeto. Lo cierto es que llegamos al siglo xx sin haber completado el ciclo de revoluciones liberales, industriales y obreras. En definitiva, nos faltó una revolución burguesa, y sufrimos así las consecuencias de

carecer de una clase media educada, pragmática, pactista, «templada en sus juicios y actitudes –concluye Gomá– y promotora de una tupida trama de costumbres cívicas». Esta realidad nos llevó a una radicalización, un golpe militar, una guerra civil y una larga dictadura, que trajo consigo un creciente aislamiento internacional y la condena a la minoría de edad de un pueblo en su conjunto.

En noviembre de 1975, muere Francisco Franco. Conforme a las «previsiones sucesorias», Juan Carlos de Borbón lo sustituye en la jefatura del Estado. En 1978, una inmensa mayoría de los españoles aprueba en referéndum la vigente Constitución. Gomá resume así lo que ocurrió en aquel corto período de tiempo de tres años: «Una inspiración colectiva, inducida por el rey preconstitucional, supo inventar, oscilando entre el plan meditado y la improvisación, la virguería conceptual de una *revolución jurídica con efectos emancipatorios* en que consistió la Transición, a resultas de la cual España adquirió su mayoría de edad como país moderno».

Pero últimamente ha ocurrido que las reglas del juego político de la pretendida «idílica» Transición no eran tan idílicas ni democráticas como parecían, pero de esto ya no nos habla Javier Gomá en su trabajo. En los últimos tiempos ha habido graves errores, abusos de poder y corrupciones de los dos grandes partidos nacionales de la Transición, PSOE y PP. La consecuencia ha sido la entrada en la escena española de los nuevos populismos de Podemos y Vox, que son descendientes directos de los abusos y errores del felipismo y el aznarismo.

Hoy es preciso un nuevo acuerdo democrático y constitucional que emane de una

refundación, en el PSOE y el PP, de los grandes pactos de la reconciliación nacional, de la convivencia pacífica y del solidario pacto del bienestar que iluminaron el arranque de la Transición, corrigiendo los errores y des-

varios autocráticos que últimamente han desvirtuado su objetivo fundacional. Es fundamental que esto ocurra para seguir avanzando en dignidad.

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

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

Precio: 5 €

