

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



DOSIER

PENSAR Y PROBAR

ENTREVISTA

Marcelo Luján

MESA REVUELTA

Patricio Pron, David Lorente Fernández
Oriol Alonso Cano, José María Herrera
Alberto García Ferrer

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

Secretaría 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

PENSAR Y PROBAR

- 4 *Carlos Javier González Serrano* – Miguel de Unamuno: ambición de (imposible) certeza
 15 *José Lasaga* – Una biografía del ensayo. En la obra de Ortega
 37 *Andreu Navarra* – Julián Marías: el hombre de la antorcha



ENTREVISTA

- 56 *Carmen de Eusebio* – Marcelo Luján: «El cuento es un mecanismo sensible»



MESA REVUELTA

- 66 *Patricio Pron* – Félix de Azúa, o una honestidad más radical
 74 *David Lorente Fernández* – Plano secuencia en la ciudad de Lima
 78 *Oriol Alonso Cano* – Fracturas de la normalidad: Disrupción e incertidumbre en *La razón del mal*
 92 *José María Herrera* – Coetzee y los animales
 107 *Alberto García Ferrer* – Vagando por el corredor de los guiones



BIBLIOTECA

- 124 *Jesús Aguado* – Un libro muy actual
 128 *Julio César Galán* – Caverna a cielo abierto. Una de Juan Rodolfo Wilcock
 132 *Cristian Crusat* – Fabulosos diálogos de la tortuga y el termómetro
 137 *Eduardo Moga* – Valverde recuperado
 141 *Manuel Arias Maldonado* – Contemplación de la mascarada
 145 *Antonio Rivero Taravillo* – Trabajos y días
 149 *Daniel B. Bro* – Bergson/Einstein, ¿Una polémica real?
 155 *Julio Serrano* – Procedimiento nocturno



Pensar y probar



Por Carlos Javier González Serrano

MIGUEL DE UNAMUNO: ambición de (imposible) certeza

Era la imaginación, no la razón, la que meditaba; y es lo que sucede siempre. La razón discurre, no medita; la meditación es imaginativa. Y nada más hermoso que una imaginación infantil, de alas implumes, cuando medita.

MIGUEL DE UNAMUNO, *Recuerdos de niñez y de mocedad*

La inmensidad del Unamuno novelista es inapelable. Su faceta literaria ha permeado gran parte del siglo xx y su influencia fue masiva –y decisiva– en la cultura de su tiempo. Fue precisamente a partir de 1900, al alcanzar la rectoría de la Universidad de Salamanca, cuando se convirtió en un personaje de pública notoriedad. Su obra –poética, novelística, ensayística– evoluciona en paralelo con los avatares biográficos que hubo de afrontar, y siendo estos, como fueron, pluriformes e intrincados, así resultaron también sus escritos, en los que se esbozan situaciones que pretenden mostrar el aspecto más proteico de la existencia humana.

Sin ninguna duda, se da una unidad de temas, una sintonía de espíritu en todo lo que vertió la pluma del bilbaíno. Y, sin embargo, la obra toda de Unamuno responde a un intento, a un constante tanteo de posibles desenredos para abordar problemas embrollados y seguros. Tales intentos nunca obtienen una satisfacción o resolución definitiva, y tan sólo aletean en un mar de aguas fangosas con el riesgo de hundirse para siempre. No fue nuestro autor un escritor de tratados sistemáticos, incluso cuando se lo propuso, como tampoco pueden ser sistemáticas, fijas o rotundas las salidas que para el laberinto de nuestra vida podemos encontrar. Y ello, como escribía en marzo de 1895 –*En torno al casticismo*–, porque la realidad no se da de una vez para siempre, sino que es un macizo por esculpir: «¡Cosa honda y di-

fácil conocer el hecho! Conocer el hecho, distinguirlo de otros y distinguirlo con vida, rehaciéndolo en nuestra mente». Cada acontecimiento necesita de una (re)interpretación, de una reelaboración por parte del sujeto que lo vivencia, que lo experimenta: es decir, que lo vivencia y experimenta como suyo. Esta «propiedad» de los hechos, este tener-que-hacer-nuestro lo que ocurre, prefigura ya aquel orteguiano imperativo de vernos varados en nuestra circunstancia, de habérmolas con cuanto nos circunda. Y así, escribía en el artículo «La leyenda del eclipse» (1900): «¿Es que acaso sabemos lo que la realidad nos da y lo que a la realidad damos? Sacamos del mundo lo que en él ponemos y en él ponemos lo que de él sacamos; somos parte del mundo mismo».

Una sola es la intención del Unamuno ensayista: despertar a su lector de una modorra, de una soñarrera en que suele habitar por falta de conciencia de su yo, de su contexto, de su vivencia singular. Y puesto que «sólo el sentimiento es creador», de igual manera sólo cuando cae sobre el humano hombro el peso de su circunstancia es cuando logra comenzar a comprender la candidez con la que hasta ese momento se ha dejado arrastrar por la existencia. Como el Quijote que dibujó en la obra unamuniana dedicada al personaje de Cervantes, para don Miguel la inspiración sentimental –y no la razón calculadora (en esto hay ecos constantes de su admirado Giacomo Leopardi)– ha de ser principio rector de la conducta. Una inspiración que viene dada por el sentimiento de *inasumibilidad* de la vida en su conjunto, que siempre se escapa de entre las manos como frágil arena.

A cada paso le dolió y estremeció, pero también le sedujo, el misterio a Unamuno. El misterio de la existencia del que todo cuanto vivimos se encuentra preñado. Es por eso que toda su obra esconde una expresión única y muy sentida de los conflictos y batallas (o digamos, de la lucha, *Kampf*, concepto muy afín a Arthur Schopenhauer) que tienen lugar en nuestra conciencia: la batalla que, como ya apuntara Pascal, se da de continuo entre el corazón y la cabeza. Empezando, desde luego, por ese Dios ignoto, dolorosamente desconocido, al que siempre apeló su irrenunciable religiosidad desde su más temprana juventud. En su *Canto espiritual*, escribía Unamuno: «¿Por qué te escondes? ¿Por qué encendiste en nuestro pecho el ansia / de conocerte, el ansia de que existas / para velarte así a nuestras miradas? [...] ¿Quiero verte, Señor y morir luego, / morir del todo, / pero verte, Señor, verte la cara, / saber que eres! ¿Saber que vives!... ¿Que te vea, Señor, y morir luego!». Y así, andando el tiempo, sus inquietudes, o su in-

quietud, en singular, se tradujo en una insaciable sed de obtener un saber certero, inquebrantable, de una eternidad de la que aquí sólo logramos desgajar breves y muy efímeros fragmentos. A pesar de tener presentes las limitaciones del conocimiento humano, Unamuno siempre fue en pos del «porqué del porqué», como él lo llamaba, o la razón de las razones, dándose de bruces una y otra vez contra una voluntad que, como escribiera Fernando Pessoa en el *Libro del desasosiego*, «quiere serlo todo pero no puede ser nada».

Unamuno fue autor polifacético, prolijo, contundente. Desde muy temprano, comenzó a escribir como una forma natural de autoconocimiento y consuelo. Su obra recoge, sin duda, uno de los testimonios más valiosos del turbulento final del siglo XIX en España y Europa y del no menos agitado comienzo del XX. En sus *Cuadernos de juventud*, editados por la Universidad de Salamanca, encontramos ya a un Unamuno intimista, cercano, peligrosamente sincero consigo mismo, ácido, crítico, directo, poco dado a la teoría más puramente diletante, transparente, carismático: a un hombre que, en definitiva, está cobrando tenaz consciencia de sus fuerzas espirituales e intelectuales. A tales escritos se refiere de este elocuente modo: «Mis hijos hasta hoy han sido estos cuadernillos fríos, [...] sin luz ni vida en que he ido enterrando mis ilusiones, mis ideas, mis sentimientos, mis estudios, toda mi alma». En ellos, el joven Miguel vierte el producto de su soledad, de sus reflexiones más hondas, de lo inconfesable, lo que hace cobrar al lector una imagen completa de su carácter y sus más tempranas aspiraciones: «Muchos ponderan mi talento. Lo que yo sé lo saben muchos y muchos más saben más de lo que yo sé; pero ninguno tiene más corazón que yo tengo ni sabe sentir más de lo que yo siento. Yo quiero, quiero mucho y con mucha fuerza y de ahí arrancan como de raíz todas mis alegrías y todas mis tristezas».

A pesar de su primeriza militancia en las filas socialistas, Unamuno siempre fue un tenaz defensor del individualismo; al igual que tantos otros autores de la época, como el mismísimo Freud o, más tarde, Elias Canetti o el propio Ortega, don Miguel no aceptó nunca la sumisión del individuo a la colectividad, que, aseguraba, fulmina los ahíncos más personales de cada cual, supeditándolos a esa masa informe que iguala y domeña. Un aspecto que encierra una indudable raigambre kantiana: el ser humano nunca ha de ser empleado como medio, sino siempre como fin. En su ensayo titulado «La dignidad humana», un Unamuno

irreverentemente actual nos ponía sobre aviso al asegurar que el capitalismo encierra horribles (y en ocasiones indetectables, por silentes) consecuencias en la valoración del individuo singular, que es convertido en pura mercancía: el capitalismo es un sistema económico que nos expone a un mercantilismo que pasa por alto la dignidad humana, esto es, la capacidad de reivindicarse como individuo, como ser particular frente a la colectividad. Unamuno sólo entiende el individualismo como un desarrollo singular que no crezca a expensas de los demás y, mucho menos, a la sombra de un sistema económico o social. El individualismo es lo que impide que el dogmatismo se extienda y, por tanto, para constituir una sociedad crítica y consciente de sí y de sus problemas ha de despertarse en ella el ahínco por sobresalir, por querer ser quien se es. Y esto sólo se consigue en la puja, en el constante embate, tan nietzscheano, de los unos con los otros, desde muy pronto. Así, escribía en la primera parte de sus *Recuerdos de niñez y de mocedad*: «En el choque de las pasiones infantiles es donde se fraguan los caracteres, y por eso cuando veo que dos mocosuelos se están dando de mojicones, lejos de acudir a separarlos, me digo: “Así, así es como se harán; es el aprendizaje de la lucha por la vida”. [...] Y no es la voluntad de arriba, la del padre o la del maestro, la que nos enseña a dirigir la nuestra, sino la de enfrente, la del otro muchacho que quiere lo que yo no quiero». O en este otro fragmento de 1904, en el artículo «Después de una conversación»: «Hay que echar raíces. ¿Dónde? En sí mismo: en la propia infinitud, en la eternidad propia. Hay que echar raíces. ¿Dónde? En la soledad, mejor que en el mundo».

Unamuno, ya se ha dicho, no buscó la sistematicidad en sus escritos, pero tampoco en su vida. Su producción intelectual está repleta de cuestionamientos, de dudas siempre por resolver, empleando para ello en múltiples ocasiones el tono más íntimamente confesional y apelando, a su vez, a los sentimientos. De nuevo, nos topamos con ese individualismo acérrimo, que no puede eludir el yo que expresa, una y otra vez, sin descanso, sus cuitas espirituales. El objetivo resulta ser siempre escudriñar la conciencia, sin apelación al mundo exterior. O, al menos, no en una apelación unívoca. Como ya dejara apuntado el joven poeta Novalis, el misterio mora en el interior, y demasiado se ha ido hacia fuera cuando, realmente, el meollo de la existencia se encuentra en nuestro más abismático fondo (en ese fastidioso yo *-leidige Selbst-* que pregonara Schopenhauer), en un yo siempre por descubrir y develar, y que puja por enseñorearse sobre todo y sobre

todos. Como los heterónimos de Pessoa, también en Unamuno se da una concatenación y pluralidad de la yoidad, que, a cada momento de la vida, se desdobra en busca del sentido último. Pues «cada uno de nosotros es una procesión de yoes sucesivos, a la vez discordantes y contradictorios» (1914).

Una angustiante sensación de imposible reconciliación con el sí mismo que solamente puede hallar apaciguamiento en la unidad primigenia, en la divinidad, y, en concreto, en la forma literaria de la poesía. En el soneto «La unión con Dios», tan profundamente unamuniano, leemos: «Querría, oh Dios, querer lo que no quiero: / fundirme en ti, perdiendo mi persona». Reflejo ambos versos del manifiesto espíritu contradictorio, tan rico y llamativo, presente en toda la obra de Unamuno. Localiza un pavor inaudito en dejar de ser él (no es otro el tema de *Del sentimiento trágico de la vida*), en abandonar su individualidad, pero, a la vez, parece ser la única solución para dejar atrás para siempre la egolatría y dolor propios de este mundo humano.

Por otro lado, de todos los autores noventayochistas, fue acaso Miguel de Unamuno el más hondamente inquietado e incluso alarmado por los derroteros de aquella «España doliente» –así la denominaba él mismo– de fin de siglo, aquella España que se abocaba a una peligrosa disgregación en separados reinos de taifas y que, parecía, quería olvidar rápidamente su historia para asentar nuevas pero acaso frágiles bases que forjaran, también, un nuevo destino. Unamuno, junto al tempranamente desaparecido Ángel Ganivet, expresa como nadie los estertores de una nación que pujaba por (re)encontrar su identidad. A la vez, y sobre todo, es Unamuno escritor de temas comunes, universales, «cordialmente necesarios». El mismísimo Jorge Luis Borges dedicó al autor vasco, recién fallecido este, un artículo intitulado «Inmortalidad de Unamuno», en el que se refería a él como «el primer escritor de nuestro idioma», e invitaba, como homenaje, a «seguir las ricas discusiones iniciadas por él» y a «desentrañar las secretas leyes de su alma». El filósofo madrileño José Ortega y Gasset también dijo de él que, al cesar su voz, «temo que padezca nuestro país una era de atroz silencio». Testimonios que dejan patente la importancia sobresaliente, en lo literario y en lo intelectual, del que fuera rector de la Universidad de Salamanca.

Reparemos un momento en su faceta novelística. Sus más inolvidables y conocidas historias (*Paz en la guerra*, *San Manuel Bueno, mártir*, *Amor y pedagogía*, *Abel Sánchez*, *La tía Tula* o *Niebla*) se entremezclan en esa biblia que constituye la obra na-

rrativa unamuniana con otras menos célebres o reconocidas. Es el caso de la primera novela de Unamuno, a la que él mismo llamó su «benjamina», *Nuevo mundo* (1896), que escribió y desarrolló a la vez que *Paz en la guerra*, aunque sus argumentos no tienen parecido alguno. Resulta curioso que *Nuevo mundo* haya pasado tan desapercibida y haya sido tan escasamente comentada, si tenemos en cuenta su enjundia metafísica y biográfica, que en este caso aventaja al aspecto más novelístico o literario de esta temprana creación unamuniana. Por eso, nos fijamos ahora en ella, donde es posible rastrear los temas existenciales que más inquietaban, e incluso asediaban, el alma de un todavía joven pero ya maduro Unamuno, antes de su gran crisis espiritual (y también física y psicológica) de 1897. Ese «nuevo mundo» que da título a la novela sirve de telón de fondo para anticipar al lector el despertar no sólo del protagonista de la historia, sino también, y sobre todo, de la de su autor. Como apunta muy acertadamente el profesor Garrido Ardila: «Esta novela contiene y explica la progresión filosófica de Unamuno: el viaje existencial desde el catolicismo de la infancia a la apostasía inspirada por el positivismo racionalista y el rechazo posterior de este, lo cual explica y certifica que la crisis de 1897 se inicia ya, al menos, hacia finales de 1895».

En *Nuevo mundo* damos, por un lado, con algunas de las dudas más acuciantes y, por otro, con algunas de las sentencias más firmes de Unamuno, que incluso en sus relatos, novelas y poemas mantenía siempre un pie en la filosofía y otro en la literatura. Y es que, como él mismo denunció, un pensamiento que carezca de la «carne» de la acción, de la vida en su desarrollo, no es pensamiento, sino razón estéril y muerta. Su concepto de «razón trágica», expuesto en su ya mencionado ensayo *Del sentimiento trágico de la vida* (1912), alude en parte al hecho de que nosotros, seres finitos con ansias irreprímibles de inmortalidad, hemos de bregar con nuestros semejantes en un escenario en el que lo por lo naturaleza efímero (nuestras acciones) no es capaz de alcanzar eternidad alguna. Una trágica desesperación que, sin embargo, nos procura el único heroísmo del que somos capaces: tomar nuestras acciones como algo definitivo y, en este sentido, estar a la altura de nuestra condición, tan racional como sintiente. Y es que, como recuerda Unamuno, la memoria siempre acecha, aquella memoria de la que Pericles hizo su estandarte en su célebre discurso fúnebre. Leamos a Unamuno: «De siglo en siglo y generación tras generación ha ido el espíritu del universo, recogido de todas sus infinitas lontananzas, depositándose en el fondo

del espíritu del hombre, y así es que llevamos hoy heredada toda la creación en el alma. Nada de lo que percibimos se pierde, nada se olvida, y aun lo no percibido, lo que se nos entró sin darnos de ello cuenta, desciende todo a nuestros profundos abismos, a las últimas honduras» (*Nuevo Mundo*).

Precisamente porque el sentimiento es más o igual de importante que nuestra vertiente racional, Unamuno se opuso con fuerza a la novela naturalista y abogó por la necesidad de acercarse al corazón de los personajes, al taller en el que se forjan los motivos: allí donde se articula el motor de nuestras acciones. Ahora bien, y es otro de los rasgos de la férrea antropología unamuniana que tan bien queda expresado en sus novelas y ensayos: cada ser individual es inescrutable, indescifrable, y nunca las palabras, ni siquiera las más excelsas y brillantes, son capaces de transmitir cuanto acontece en nuestro interior: «Solo, solo, enteramente solo, solo hasta la muerte, siempre solo e impenetrable... siempre siendo yo, sin lograr ni un minuto ser otro» (*Nuevo mundo*). Cada cual representa en este universo tragicómico un papel en virtud del cual, como leemos en *Niebla*, «no hacemos más que mentir y darnos importancia». Y de nuevo la potencia –manipuladora, embaucadora– del logos, del discurso: «La palabra se hizo para exagerar nuestras sensaciones e impresiones todas..., acaso para crearlas». Aunque, también es cierto, sin la palabra y su poder –emancipador, revelador y capaz de proclamar la rebelión– ningún ser humano podría llegar a distinguirse de los otros ni, mucho menos, a defender lo que cree que le pertenece. En un giro muy nietzscheano, Unamuno proclama sin tapujos que «La autoridad es una mentira y el orden otra, porque cada cual es la verdadera autoridad de sí mismo y hay infinitos órdenes posibles, tantos como almas vivas». Es esta «vida de la propia vida», este meollo del corazón humano, lo que Unamuno retrata en cada uno de sus ensayos, pero también en su producción novelística.

Miguel de Unamuno fue una de las personalidades más intensas de la Europa de finales del XIX y principios del XX. Como ya se ha apuntado, de su inconformismo intelectual y su ahínco por encontrar una verdad siempre esquiva nacieron sus ensayos, escritos más íntimos y novelas, dando lugar a un conjunto de textos muy plural en los que se muestra, ante todo, el constante combate de un alma siempre agónica, como él mismo la denominaba. En una carta dirigida a Juan Zorrilla el 13 de abril de 1909 sostenía, convencido, que «la esencia misma de mi vida espiritual es crítica y aún dialéctica y hasta polémica». Como apunta Alicia Vi-

llar Ezcurra en su magnífica edición de los escritos unamunianos sobre ciencia y cientificismo, fue ese mismo carácter –polémico y apasionado– el que «favoreció las interpretaciones más dispares de su obra, y en ocasiones la simplificación de su pensamiento que quedó atrapado, fijado, en uno de los pasos de su espíritu en movimiento». La postura de Unamuno con y frente a la ciencia no se mantuvo uniforme a lo largo de su vida. Por un lado, debemos tener en cuenta que el otrora rector de la Universidad de Salamanca fue, en su campo, una suerte de científico: todo un catedrático de griego que no dudaba en mantenerse inflexible frente a cualquier deriva «moderna» que pretendiera desprestigiar la importancia de las lenguas clásicas para los estudios superiores de toda índole. Grecia conformó la manera de pensar occidental y, como tal, debe tenérsela en cuenta como cuna de saberes no sólo lingüísticos o filológicos, sino también sociales, artísticos, políticos o técnicos. Además, Unamuno tomó parte en los por entonces tan de moda debates sobre las nuevas ideas científicas, y no dudó en apoyar las teorías evolucionistas que ponían en jaque el imperio del creacionismo. Aunque, por otro lado, la ciencia debe dar la mano a las humanidades y recorrer sendas paralelas en permanente y enriquecedor diálogo.

En «Tecnicismo y filosofía», texto de 1915, leemos esta proclama:

Y si esos jóvenes carecen de fe y de vocación para la ciencia, es, ante todo y sobre todo, porque no se ha sabido mostrarles cuál es el paraíso a que la ciencia lleva, cuál es la finalidad de esta, porque no se ha sabido darles filosofía. Nadie atraviesa con fe y resolución el desierto si no se le ha dado antes una visión de la tierra de promisión. Porque eso de encontrar placer en la investigación por la investigación misma, eso de deleitarse en la caza técnica de pequeñas verdades, eso es algo tan patológico como matar el tiempo haciendo solitarios con la baraja. Cuando no es un opio para matar profundas penas. Y esto no puede pedírsele a un joven.

Claro ejemplo del peligro de la ciencia «al desnudo» y de las desmedidas ansias del positivismo más devorador –debate unamuniano que nos resulta terriblemente actual– es sin duda la novela *Amor y pedagogía*, de 1902, cuyo conocido argumento gira en torno a la posibilidad de educar a un hijo «conforme a los principios más modernos de la pedagogía», prescindiendo de otras facetas más emotivas, sensitivas o afectivas. Los lectores de la obra conocen el final... Un final que debió hacer reca-

pacitar, y mucho, a Unamuno, pues no volvería a publicar una obra extensa hasta diez años después. Aunque esta misma novela, así como las críticas más duras del autor vasco a la ciencia, provienen de un punto anterior: de su crisis espiritual de 1897. En acertadas palabras de la catedrática Villar Ezcurra, este momento decisivo en la vida de Unamuno «le hizo muy sensible a los peligros de un reduccionismo cientificista o intelectualista que no deja espacio para las cuestiones últimas». En carta de 1906 a un todavía joven Ortega y Gasset, Unamuno explica al filósofo madrileño: «Cada día me importan menos las ideas y las cosas, cada día me importan más los sentimientos y los hombres. No me importa lo que usted me dice; me importa usted. “La subjetiva interpretación de un hecho inexplicable científicamente..., etcétera”, me dice usted. ¿Científicamente? Mi vieja desconfianza hacia la ciencia va pasando a odio. Odio a la ciencia, y echo de menos la sabiduría».

La sabiduría que Unamuno reclama, expuesta en su vasta producción ensayística, es la que genera un insoslayable impulso cuestionador, crítico, escrutador de la realidad, que se haga cargo de la complejidad de la existencia en todas sus vertientes y no se ciña a ese «cientificismo» contra el que, a partir de 1897, tan duramente arremetió. Sin lugar a dudas, para Unamuno, el cientificismo era una enfermedad que afectaba a diversos sectores. Se hace necesario un plus: la pasión por la ciencia, denunciaba Unamuno: «La pasión sí, la pasión es uno de los más poderosos factores de progreso. Y entre las pasiones se cuenta la pasión por conocer, el impulso pasional que nos lleva a echar mano a los frutos del árbol de la ciencia. ¿Es que no existe acaso, aunque por desgracia sea muy rara, la pasión científica? [...] Sin alguna pasión, difícil es que la ciencia ilumine; toda luz supone algún fuego, por pequeño que sea».

Aquella crisis, crucial en la vida del autor vasco, enderezó sus entendederas hacia un enfoque de la existencia más sentido y menos pensando, más vital y menos racionalizado (algo de lo que, sostengo sin duda, el propio Ortega tomaría atenta nota para barruntar y desarrollar su denominado «raciovitalismo»). El producto natural de este viraje fue la publicación de *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. Sus lecturas juveniles de Hegel y Spencer quedaron entonces opacadas e incluso obsoletas, y desde luego insuficientes, pues fue convicción unamuniana, en bella expresión suya, que «la razón construye sobre irracionalidades».

Aunque es de reseñar que Unamuno puso mucho cuidado en no desvirtuar los beneficios de una ciencia bien entendida, de una ciencia como impulso y pasión por el conocimiento, sino que más bien censuró los excesos de un mal comprendido intelectualismo que ponía la vida al servicio de la ciencia y la técnica, que puede convertirse en un positivismo despiadado, extremo y excluyente. Como Delibes, en su célebre discurso de 1975 («Un mundo que agoniza»), también Unamuno temía la definitiva destrucción del ser humano. Y así, escribía en un fragmento revelador: «Hay quienes se entregan a la ciencia como otros se entregan a la morfina: para acallar dolores íntimos; aquellos del espíritu, estos otros últimos del cuerpo por lo común. Estudian insectos, los buscan, escudriñan y clasifican como quien colecciona sellos de franqueo; se buscan un entusiasmo, un mata-días, y se hunden en él».

Todos estos datos nos muestran al Unamuno enfrentado – pero también a veces hermanado– con la ciencia, en una época repleta de intereses intelectuales encontrados en la que los avances técnicos comenzaban a hacer honda mella tanto en la interpretación de la vida humana como en su puesta en práctica. El catedrático de griego no quiso quedarse al margen de un debate que permeó por entero el contexto académico de su tiempo, pero también el social y político. Unamuno detectó una «enfermedad espiritual» a la que llamó en ocasiones «cientificismo» y en otras «intelectualismo», y de ella quiso sanar a su patria y a Europa toda. Nuestra más alta responsabilidad estriba no en conservarnos –en términos darwinianos–, sino, ante todo, en hacer y desarrollar un mundo lleno de sentido. Unamuno se negó en rotundo a renunciar a la denuncia o a la creación de los ideales humanísticos que él pensaba intocables, y que habrían de orientar la acción y el compromiso de las nuevas generaciones.

Quizá no haya texto más bello ni certero para ilustrar esta natural insistencia y convicción unamuniana que el recogido en una carta dirigida, precisamente, a un químico, al argentino Enrique Herrero Ducloux, en enero de 1906:

Vivimos merced a la incertidumbre. Si al hombre más incrédulo en el más allá no le quedase en el último resquicio del alma una chispa de incertidumbre, un vago ¿quién sabe?, le sería la vida tan imposible como al más firme creyente, si no le quedase también otra chispa de incertidumbre, de que no hay un más allá de la muerte. La certeza absolutamente absoluta nos amargaría la vida tanto en un caso como en el otro, llevándonos a buscar la

muerte o para salir cuanto antes de esta vida o para entrar cuanto antes en la otra.

Unamuno no quería reclutar entre sus filas a quienes tildó de «nuestros Sanchos de hoy», quienes «buscan ante todo eso que llaman soluciones concretas». El objetivo del vasco fue siempre desestabilizar o, mejor, hacernos fuertes en la natural desestabilización en la que, por su propia existencia, se sitúa el ser humano, de la que ni la ciencia ni ningún otro dispositivo artificial puede redimirnos. Una condición a la que Martin Heidegger se referiría más adelante como nuestro «estar arrojados» al mundo, nuestra esencia arrojada (*geworfenen*). No otra es la constatación de la *Vida de Don Quijote y Sancho* de don Miguel, donde se refiere a un «conocimiento regenerativo», que no es otro que el de la duda y la obstinación en dudar. Sigámosle, en tiempos de certeza, y leamos, siempre, sus palabras:

Porque sólo los que dudan creen de verdad, y los que no dudan, ni sienten tentaciones contra su fe, no creen en verdad. La verdadera fe se mantiene de la duda; de dudas, que son su pábulo, se nutre y se conquista instante a instante, lo mismo que la verdadera vida se mantiene de la muerte y se renueva segundo a segundo, siendo una creación continua. [...] Los que no mueren, no viven [...]. La fe se mantiene resolviendo dudas y volviendo a resolver las que de la resolución de las anteriores hubieran surgido.

Por José Lasaga Medina

UNA BIOGRAFÍA del ensayo. En la obra de Ortega

Ensayo es, en un terreno en que se puede trabajar con precisión, hacer algo con descuido... O bien, el máximo rigor accesible en un terreno en el que no se puede trabajar con precisión. Trataré de probar lo segundo.

ROBERT MUSIL (circa 1914)

1

En uno de los últimos libros que escribió –y que no publicó– dice Ortega que «cada palabra reclama en principio una biografía, en un sentido análogo al que tiene este término referido al hombre» (IX, 619).¹ La biografía es para cada ser humano lo esencial de su vida captado en una narración. De las palabras podría decirse análogamente que tienen una biografía en la medida en que también nacen, cambian, alcanzan su mediodía y luego envejecen y mueren.

La palabra que nos preocupa es «ensayo», en un uso muy determinado: como nombre de un género literario o, para ser más exactos, de un *genus dicendi* tal y como lo practicó Ortega. Este hombre nacido y muerto en Madrid (1883-1955) *ensayó* muchas cosas en su vida: carreras de periodista, político, filósofo (ganó una cátedra de metafísica en 1910); interpretó el papel de hombre de mundo, de profesor, de padre de familia, etcétera. Pero, en realidad, todas esas dimensiones de su vida, y algunas más que no mencionamos, estuvieron sometidas a y ordenadas desde una determinada perspectiva: la perspectiva del «intelectual». Si damos al término su sentido más lato y abarcador, diremos que es la perspectiva del hombre que se relaciona con el mundo, manejando ideas, tanteándolas, sopesándolas. No es entonces extraño

que este tipo humano resuelva su vida, escribiendo unos textos que luego publica en periódicos, revistas y que más tarde recopila en libros. A algunos de esos textos los llamamos «ensayos», aunque los editores de sus primeras obras completas prefirieron denominarlos «artículos». Es posible que optaran por este término porque los artículos se identifican con los periódicos –y Ortega publicó una nada despreciable parte de su obra en estos lugares. ¿Hay algún problema en llamar a mucho de lo que Ortega escribió «artículo» o «ensayo»? Creo que no. A todos los efectos, podemos considerar que el género que prevaleció en la comunicación de Ortega con sus lectores fue el ensayo o el artículo.

Definimos ensayo como un texto que guarda parecido con lo que Montaigne escribió y con una intencionalidad semejante. Y artículo como un escrito más o menos corto que tiene una unidad de sentido en el espacio que la(s) página(s) le confiere. La cuestión relevante en lo que sigue está en las formas específicas en que Ortega desplegó su actividad de «intelectual». Porque, ante todo, fue, como he dicho, un intelectual. Así se describió a sí mismo en un texto que publicó (por cierto, el último) en el diario *La Nación* de Buenos Aires, titulado «El intelectual y el otro» (1940. Cfr. V, 623 y ss). Acerca de que lo fue no hay discusión posible. Pero cuando alguien se plantea el problema del *modo* en que Ortega fue «intelectual»: literato, periodista, publicista, político dubitativo o filósofo, entonces surge la cuestión del *genus dicendi* del ensayo filosófico, y de si es apropiado para hacer filosofía, en el sentido más riguroso del término. Observemos que no fue exclusiva de España ni de su generación debatir si hay un género literario más apropiado que otro para contener y comunicar la filosofía. En Alemania, se plantea el debate por las mismas fechas en que Ortega identifica su primer libro como «ensayo» y más tarde Adorno o Benjamin bendicen el género, repudiando las exigencias de los académicos.² Repárese en que Alemania y España representaban polos opuestos en lo que respecta al desarrollo y prestigio de sus universidades.

Pero en lo que respecta a Ortega el problema se planteó con un perfil más acusado. Que Maeztu, Azorín o Unamuno escribieran ensayos nunca provocó extrañeza. Pero Ortega, desde que empezó a publicar, declaró que él aspiraba a hacer filosofía, que es ciencia, y que la filosofía solo y necesariamente se puede dar como sistema. Partiendo de dicha pretensión, cuando el crítico o el historiador se pregunta si «Ortega tenía un sistema», o, si por el contrario, «solo escribió ensayos», se encuentra ante el dilema

ensayo/sistema como si fuera un dilema del tipo que los lógicos llaman «excluyente»: o lo uno o lo otro, pero no ambos. Ahora bien, resulta que Ortega escribió sobre todo ensayos y, al mismo tiempo, reclamaba que solo el pensar sistemático es filosófico.

Ya dediqué un largo artículo a comentar esta cuestión y no he cambiado de opinión (Lasaga: 2014). No hay datos nuevos ni es un tema que haya sido muy debatido en los últimos años, excepto para subrayar que la polémica ensayo/sistema en filosofía pertenece al pasado después del éxito de la postmodernidad. Aquí no puedo sino servirme de algunas ideas y expresiones que ya formulé entonces, aunque matizaré un poco la posición final que allí sostuve.

El verdadero debate y el único que a estas alturas de la recepción de su obra merece la pena entablar está en si la forma de pensar de Ortega fue filosófica y en qué sentido hay que tomar el sustantivo «filosofía». Ahora bien, como hay una especie de prejuicio, según el cual la forma canónica de presentarse la filosofía es en libros gruesos y bien ordenados, con divisiones, epígrafes, párrafos, y Ortega casi no escribió ese tipo de libros, entonces no fue filósofo.³ El nudo gordiano que hay que contemplar –y si es posible cortar– es el de por qué Ortega escribió ensayos cuando, desde muy pronto, tuvo claro, en parte por su formación alemana, que sólo es posible pensar *filosóficamente* pensando *sistemáticamente*.

En los comienzos de su producción surge ya este problema-nudo, al que volverá en varias ocasiones. En 1908, en su sonada polémica con Ramiro de Maeztu, defiende la necesidad de un pensar riguroso: «O se hace precisión o se hace literatura o se calla uno» (I, 200). Maeztu se quejaba de «la excesiva sistematización de las ideas» y viene a decir que la escolástica es cosa del pasado. Ortega le cita a Hegel y su enérgica identificación de la filosofía con el sistema: «la verdad sólo puede existir bajo la figura de un sistema» (*Ibid.*). Y le aclara qué entiende por sistema y en qué consiste su idoneidad para llevar adelante la tarea común a su generación de reformar una nación sin pulso histórico: «Sistema es unificación de los problemas, y en el individuo, unidad de la conciencia, de las opiniones» (I, 201). Esto no es sino la descripción de un pensar que se reclama sistemático. Si adelantamos ahora que en *Prólogo para alemanes*, un texto autobiográfico redactado en 1934, expone la misma idea, concluiremos que la pretensión de pensar sistemáticamente la padeció Ortega desde el principio hasta el final. Lo que tendremos que discutir es si

halló la forma de materializar ese afán y esa ambición. Lo que no se puede dar por probado es que pensar sistemáticamente sea lo mismo que escribir y publicar un «libro-sistema».

Es de sobra conocido que Ortega oyó a Simmel, con el que tantas veces se le ha comparado en punto a sus respectivos gustos ensayísticos, en su cátedra de Berlín, pero escogió estudiar en la pequeña y ascética Marburgo. De regreso, se dio a la tarea de hacer filosofía a sabiendas de que lo haría *in partibus infidelium*, como él mismo ironizó al compararse con los obispos nombrados por Roma para ejercer en tierras de paganos. No podría hacerla sin falsedad si fingía practicarla como si fuera un profesor alemán o francés: no podía escribir «tratados», sino que tenía que redactar artículos o ensayos y hacerlos llegar a un público que, en el mejor de los casos, leía periódicos.

Para aclarar este galimatías entre formas de pensar y formas de comunicar, filosofía, ciencia, literatura o periodismo político, para comprender las estrategias elegidas por Ortega para hacer y dar a conocer su obra, examinaré, partiendo de la definición de ensayo de *Meditaciones del Quijote* (1914), la evolución de la escritura orteguiana distinguiendo dos zonas de fechas bien diferenciadas en su producción: 1916-1930: la plenitud del ensayo; 1930-1955: la exigencia de hacer libros.

2. LA DEFINICIÓN DE ENSAYO

Cuando decide clasificar su primer libro, *Meditaciones del Quijote*, como «ensayo» y de aventurar una definición del mismo, tan brillante como arriesgada, plantea el problema de la dicotomía ensayo/ciencia, en el bien entendido de que la filosofía es ciencia. Quiere, seguramente, marcar distancias con Menéndez Pelayo y los «sabios» krausistas de su generación, argumentando que estas meditaciones no son mera erudición (Cf. «Restauración y erudición» (I, 770 y ss). Pero también –y esa pretensión es más delicada– quiere que no se clasifique su libro junto al que Unamuno ha publicado un año antes, *Del sentimiento trágico de la vida* (1913). De ahí la consabida definición para marcar una diferencia. Estas meditaciones, «[...] no son filosofía, que es ciencia. Son simplemente unos ensayos. Y el ensayo es la ciencia, menos la prueba explícita. Para el escritor hay una cuestión de honor intelectual en no escribir nada susceptible de prueba sin poseer antes esta» (I, 753). Sugiero la siguiente interpretación: «lector, aquí hay un proyecto filosófico y la voluntad de desplegarlo en el futuro». Pero, ¿por qué Ortega no dio las pruebas si las tenía?

La respuesta es compleja. Se me ocurre que si hubiera escrito un libraco de filosofía nadie lo hubiera leído y, menos que nadie, los lectores seducidos por las fulgurantes metáforas del maestro Unamuno.⁴

Meditaciones fue un libro de filosofía mal resuelto. La causa hay que buscarla en que Ortega quiso responder al libro que un año antes Unamuno había dirigido a la juventud española, por cuya orientación espiritual combatían ambos. La «Conclusión» del *Sentimiento...* «Don Quijote en la tragicomedia europea contemporánea» (Unamuno, 2005: 471 y ss.) está escrito contra Ortega y su posición europeísta. Y este se dio por aludido. La polémica venía de lejos. Pero ahora Unamuno no esgrimía sólo algunas imágenes provocadoras, como cuando dijo preferir el oscuro sayal de san Juan de la Cruz al método cartesiano. Había lanzado un potentísimo artefacto intelectual contra la línea de flotación de la modernidad, contra la razón moderna, actualizando y dando forma española a la crisis de valores que había cuajado en el fin de siglo.

De ahí la urgencia de Ortega por comunicar ciertas ideas. Por ejemplo, que la modernidad ilustrada, en contra de lo que decía don Miguel, seguía conteniendo valores e inspiración para los españoles, que lo que contaba era Cervantes, que había inventado la novela, el género en que la Europa moderna se reflejó a sí misma, y no don Quijote, que al fin y al cabo murió cuerdo y sin ideales, que había que ganar la batalla en la *historia*, esto es, el futuro y no en la *intrahistoria*, en el pasado: «lo que en bueno o en mal sentido se entiende por «quijotismo», es el quijotismo del personaje. Estos ensayos, en cambio, investigan el quijotismo del libro» (I, 760), en apenas velada alusión a *La vida de don Quijote y Sancho* (1905), que Unamuno había publicado años antes.

Dicha urgencia es la clave de que *Meditaciones del Quijote* sea un libro sin unidad, compuesto por tres ensayos redactados en fechas distintas. Pero si los textos no tienen unidad de redacción, siquiera temporal, sí la tienen de inspiración y de intención: pensar el problema de España como problema filosófico. *Meditaciones* contiene tesis de filosofía primera: la realidad es una perspectiva: «el ser definitivo del mundo no es materia ni es alma, no es cosa alguna determinada, sino una perspectiva» (I, 756), y esa perspectiva lo es de una vida humana, cuya estructura interna se describe en el famoso aforismo «yo soy yo y mi circunstancia y si no la salvo a ella no me salvo yo» (I, 757); también una primera respuesta a la pregunta ¿cómo pensar filosóficamente nues-

tra vida?: en la asunción de la filosofía como *amor intellectualis* (Spinoza); y una teoría del conocimiento en la «Meditación preliminar» apuntada en la teoría del concepto (I, 783); y una ética incoada en la teoría del héroe, al final de la «Meditación primera» (I, 815). Ortega, quizá con ingenuidad, pensó que España necesitaba una filosofía. Sólo que no una pensada en Alemania. De Marburgo se trajo el método, la técnica. Sus interlocutores fueron los maestros de la generación del 98. La circunstancia española, España como problema al que dar un tratamiento filosófico, se compadecía mal con un modelo de racionalidad excesivamente idealista, esto es, alejado de la realidad material, de las cosas. Las ideas centrales del prólogo, inducen a pensar que Ortega se acercaba a una filosofía y un método nuevos y radicalmente distintos del idealismo neokantiano, la fenomenología de Husserl. Esta es una razón más que ayuda a entender que Ortega se limitara a «ensayar» una filosofía y no a darla por formulada.

Ortega no pudo prever que, al filo de 1914, la civilización europea, sostenida sobre su visión científica del mundo, entrara en crisis, como ya había ocurrido con los aspectos éticos y estéticos de la filosofía en la llamada crisis de «fin de siglo», anunciada por Nietzsche y Kierkegaard, a la que nuestro Unamuno puso oídos y que Ortega aparentó ignorar, aunque en algún lugar menciona «los barrios bajo del pesimismo». Acaso pensó que la crisis espiritual en Francia o Alemania era de diferente formato y envergadura que en la preilustrada España. Pero creo que no por mucho tiempo. Hacia 1916, con *El espectador*, Ortega comienza a hacer la misma operación que Unamuno ejecutó con radicalidad y pesimismo en *Del sentimiento*: revisar críticamente la modernidad y levantar acta de sus crisis.

Para Ortega, dicha crisis lo era de fundamentos, esto es, principios y valores *filosóficos*. Por tanto, la idea que le había guiado: Europa igual a ciencia y ciencia es lo que España necesita no experimentó cambio alguno. Sólo que ahora había que buscarla o reconstruirla. De ahí su entusiasmo por la fenomenología de Husserl, de la que había oído hablar en su última estancia en Marburgo en 1911.⁵ El principio que va a inspirar su filosofía, casi sin variación, hasta el final de su obra es «pensar con las cosas». Pero hay que dar con el nuevo modo de pensar porque parece que los métodos de las ciencias naturales no sirven y los de la filosofía tradicional, incluyendo la kantiana, tampoco. La consecuencia no puede ser otra que la de pensar ensayando.

3. PLENITUD DEL ENSAYO: *EL ESPECTADOR* (1916-1930)

1916 es el año en que aparece el primer volumen de la revista uni-personal del espectador, pensada como un conjunto de ensayos, en el sentido de Montaigne: expresiones de una subjetividad que necesita reaccionar a las incitaciones que le llegan del mundo: pensar para «saber a qué atenerse». Esto dará a la producción orteguiana un marcado carácter ético en sentido clásico: reflexionar sobre la vida buena. No es casualidad que la segunda entrega aparezca bajo la divisa del arquero aristotélico, «Seamos en nuestras vidas como arqueros que tienen un blanco» (II, 263), exigencia de hacer que la acción vaya precedida y orientada por una rigurosa comprensión de la «circunstancia».

Ortega no contempla el ensayo como una cuestión teórica, como sí hizo con la novela en la «Meditación primera». No hay una vindicación del ensayo ni se argumenta su función, ni siquiera se lo relaciona con la idea de «salvaciones» por su carácter de gestión de lo concreto, de experimentación y búsqueda de sentidos nuevos que surgen de las imprevisibles circunstancias de nuestro vivir.

Es más, la exigencia de tener presente al lector al que se dirige, la preferencia por los temas concretos, cercanos a la experiencia cotidiana en apariencia, y actuales, el tratamiento de urgencia que algunos reciben, la provisionalidad de las conclusiones, todo ello justificaría alguna forma de reivindicación de la forma ensayo, como por las mismas fechas hizo Lukács en su famosa carta-prólogo, ya mencionada. Ahí describe el ensayo como el esfuerzo intelectual por establecer una unidad conceptual pero reconoce que cuando aparece el sistema, el ensayo pasa a segundo plano: «El ensayista puede contraponer tranquila y orgullosamente su creación fragmentaria a las pequeñas perfecciones de la exactitud científica y de la fresca impresionista; pero [...] sus resultados no se pueden ya justificar por sí mismos ante la posibilidad de un sistema. Aquí el ensayo parece de verdad y totalmente solo precursor y no se le puede encontrar ningún valor sustantivo» (2003: 60). Pero Ortega no tenía de tutor a Max Weber ni aspiraba a una cátedra en Heidelberg.

Las mismas razones que explican la reacción de los *outsiders* académicos alemanes a los tratados y mamotretos de los mandarines universitarios justifican la indiferencia de Ortega hacia la forma ensayo: no había mandarines dentro de la universidad española, que era una cáscara vacía de inteligencia y probidad intelectual. El ensayo fue para Ortega el instrumento que le permitió

dialogar y formar a la minoría que iba a elevar el nivel intelectual del país en una generación. Tuvo además el don de un estilo especialmente adecuado a su forma, quizá en demasía.

Creo que *Meditaciones* fue un libro que se reconoció «ensayo» por prudencia o timidez. Pero en los ocho volúmenes del *Espectador* el ensayo resplandece con todo su lustre, configurando, quizás, la serie más brillante del ensayismo en lengua española del siglo xx y eso que la nómina de «ensayadores» a ambas orillas del Atlántico es impresionante. Sin ánimo de ser exhaustivo tenemos a Unamuno desde *Los orígenes del casticismo*, Maeztu, Baroja cuya vertiente de autor de ensayos es menos conocida que sus novelas, pero nada desdeñable, Ramón Pérez de Ayala, Gregorio Marañón, Ramón Gómez de la Serna, Américo Castro, Francisco Ayala, Pedro Salinas, los ensayos de divulgación filosófica de Manuel García Morente, María Zambrano, Julián Marías, etcétera. Y al otro lado del Atlántico, gigantes como Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, Lezama Lima, Octavio Paz, y notables como Alejandro Rossi, Emilio Uranga, etcétera.⁶

En la nota de agradecimiento que abre el primer volumen, Ortega no usa el término «ensayo» pero se pone bajo la advocación de su santo patrón, Montaigne: seamos uno mi libro y yo. Confesión, incitaciones para lectores escogidos. Insiste en el carácter personal, recogido, de la publicación: «una obra íntima para lectores de intimidad» (II, 155).

Una primera impresión de aquellos lectores del nuevo proyecto debió ser que el viejo de «salvaciones» había sido abandonado. También el más reciente vinculado a la revista *España*, fundada en 1915, que suponía la voluntad de intervenir, como venía haciendo desde 1908, en los asuntos públicos de la nación, insistiendo en su programa reformista. Y en efecto, el lector encontró pronto la confirmación de que Ortega había virado ciento ochenta grados cuando, al pasar la página, se encontró con un breve ensayo titulado «Verdad y perspectiva» (II, 159), una enconada denuncia de la falsedad de la política y de su incompatibilidad con la verdad filosófica. Las causas que indujeron el giro deben buscarse, tanto en la situación política española, como la disolución de la Liga de Educación, su salida del Partido Reformista y su dimisión de la dirección de *España* a los pocos meses de su aparición, como en la intensidad y duración de la guerra europea, que Ortega interpreta en una anotación inédita de diario [5 de agosto de 1914] como un fracaso de la ilustración europea: «Esto que comienza como comienza es el momento inicial de un

nuevo orden en todo, dentro del cual no regirán las normas hasta ahora válidas» (VII, 383).

Los principios y valores que el joven Ortega esgrimía contra Unamuno se han quedado enterrados en las trincheras. Hay que replegarse de la acción a la contemplación. Ese es el sentido que rezuman las «confesiones» de las primeras páginas, no sólo en el mencionado «Verdad y perspectiva», sino en «Nada moderno y muy siglo xx» (II, 165). La figura existencial del espectador encarna la tarea intelectual de dejar atrás los falsos ideales del siglo xix, alimentar las sospechas antipositivistas y su mito del progreso, ironizar contra el Romanticismo, alejarse de lo social y cultivar una nueva intimidad capaz de alumbrar nuevos ideales en política, en arte, al servicio de la vida y no de abstracciones inexistentes como la humanidad, la nación, la sociedad, etcétera. En «Estética en el tranvía» (II, 176) da forma a una primera intuición sobre donde hay que ir a buscar esos ideales nuevos: no deben ser contruidos por la razón o deducidos *a priori*, sino hallados en la realidad misma. La misión señera del espectador es «ver el mundo como él es» (II, 160) y contarlo «en voz baja» (II, 161).

Una vez que hemos probado que *El espectador*, un conjunto estructurado de ensayos que manifiesta, por así decir, el estilo vital de su escritura, surgió como reacción a la circunstancia personal e histórica, subjetiva y objetiva de su autor, podemos resumir su actitud hacia el ensayo diciendo que se complació en su ejecución, que halló en este *genus dicendi* la forma idónea para superar la limitación que le imponía la circunstancia española y la crisis europea. Por ser el ajuste a su circunstancia tan transparente, no necesitó justificar su uso.⁷

El ensayo era perspectivista al centrarse siempre en un asunto concreto, en un propósito que exigía precisar el punto de vista, el escorzo del contemplador; ejecutaba así el mandato fenomenológico de ir a las cosas mismas para hallar en ellas, en su donación, su verdad; por tanto, era consciente de la imposibilidad de seguir fingiendo el punto de vista de una razón pura universal. Dicho punto de vista, como teorizará más tarde, es el de Dios, integración de todas las perspectivas (III, 616). Pero tiene el inconveniente de que no es accesible a una filosofía hecha por el hombre. Dios siempre estará «a la vista», no como *fundamentum inconcussum*. Así, reconociendo la subjetividad limitada y finita del espectador, evitaba el error filosófico del siglo xix, el subjetivismo.⁸

En cada una de las ocho entregas de *El espectador* hay varios ensayos a los que se puede calificar de «filosóficos» sin forzar ni el contenido ni la intención de su redacción, y ello sin mencionar la filosofía incoada, sumergida –de acuerdo con la feliz metáfora de Marías que describe la obra de Ortega como un iceberg (1973: 48). No creo imprescindible dar la lista de los artículos de contenido específicamente filosófico que hay en *El espectador* (EE) número tras número. En los primeros, que aparecen divididos en secciones se sitúan algunos textos bajo el cartel «Ensayos filosóficos», como ocurre con «Biología y pedagogía: *El Quijote* en la escuela» (EE III, 1921); y «Las dos grandes metáforas. En el segundo centenario del nacimiento de Kant» (EE IV, 1925) se imprime como «Estudios filosóficos». Pero conviene no perder de vista que en las «Confesiones» de los primeros números, por ejemplo, encontramos una teoría de la perspectiva que amplía la de *Meditaciones*, «Verdad y perspectiva», una crítica a la ética utilitarista del siglo XIX que prepara su ética de la ilusión, («Muerte y resurrección») (EE, I), una reflexión sobre las tensiones entre democracia y liberalismo, («Ideas de los castillos», EE, V), una antropología filosófica, («Vitalidad, alma, espíritu», EE, V), o una reflexión inspirada en la etnografía más reciente sobre el origen del Estado, («El origen deportivo del Estado» EE, VII). Conforme avanza su escritura hacia el final de la década de los veinte, la temática estrictamente filosófica se adensa. Todos los contenidos del vol. VII, aparecido en 1930, son filosóficos. Téngase en cuenta que el año anterior, recién regresado de Argentina y Chile, dicta el curso *¿Qué es filosofía?* y aparece en folletos *La rebelión de las masas*.

El ciclo del ensayo filosófico de los *Espectadores* parece cerrado en ese año, coincidiendo con el término de la década.⁹ Pero lo decisivo en esta zona de fechas es que Ortega ha accedido por fin a una realidad filosófica que le va a permitir, según cree, poner en marcha su forma sistemática de pensar. Esa idea es la vida humana como vida biográfica, intuición ya presente en *Meditaciones*, pero no desplegada con una conceptualización acertada hasta los capítulos finales de *¿Qué es filosofía?* La vida humana individual es concebida ahora como «realidad radical» que contiene en su seno todas las demás realidades, vistas entonces como realidades derivadas y dependientes. Así, la vida se convierte en la idea que, como quería Hegel, contiene en su unidad sintética todas las demás ideas cuya ordenación formaría el sistema de una filosofía entendida no como una ciencia, sino como una filosofía

primera. Todavía en 1928, Ortega buscaba en la antropología filosófica o en la historiología una *nuova scienza* a la manera de lo que fue la mecánica de Galileo para la física moderna. Esta analogía revela un resto de idealismo. De ahí la importancia de la contraposición entre filosofía y ciencia que propone en la lección 5 del mencionado curso: la filosofía es un quehacer racional, como las ciencias, que han nacido de sus entrañas. Pero se diferencia en que los principios que regulan su actividad racional, los principios de *autonomía* y *pantomía*, no los comparte con aquellas.

En dicha lección, Ortega define la filosofía como «conocimiento del universo o de todo cuanto hay» (VIII, 148). Claro que tan ambicioso proyecto está condenado al fracaso. Desde Sócrates, tal aspiración es inseparable de la conciencia de ignorancia. Ortega recuerda pocas líneas después el nombre que dio Nicolás de Cusa a la filosofía: *docta ignorantia*. De acuerdo con la definición anterior, el imperativo metódico de autonomía significa «La renuncia a apoyarse en nada anterior a la filosofía misma que se vaya haciendo y el compromiso de no partir de verdades supuestas. Es la filosofía una ciencia sin suposiciones. Entiendo por tal un sistema de verdades que se ha construido sin admitir, como fundamento de él, ninguna verdad que se da por probada fuera de ese sistema (VIII, 148).

Además de en Kant –este principio «nos liga sin pérdida alguna al pasado criticista» (*Ibid.*)–, Ortega piensa en la duda metódica cartesiana y su radical exigencia de dudar de todo lo que se pueda... hasta encontrar una primera intuición «indubitabile». Pero esto, como es evidente, es un principio negativo, no privativo de la filosofía pues cualquier actividad de la inteligencia humana, las ciencias, naturales y las otras, el sentido común, deben practicarlo, aunque la filosofía lo hace con mayor radicalidad. Lo que diferencia mejor a la filosofía de los saberes científicos es el principio de *pantomía*, que consiste en decir «la verdad última de cada cosa, lo que esta cosa es en función de todas» (VIII, 149), exigencia de «pensar todo y no dejarse nada fuera», y al que propone llamar también principio de totalidad. Como él mismo reconoce, este principio le aproxima a los sistemas elaborados por los idealistas post-kantianos: «Yo me atrevería a decir que esto y sólo esto nos aproxima a los sistemas post-kantianos, cuyo estilo ideológico nos es, por lo demás, sobremanera extemporáneo» (VIII, 150). En efecto, todo menos la voluntad de sistema. Cinco años después, en la tesitura de escribir un «prólogo para alemanes», volverá sobre esta coincidencia.

Este es pues el nivel de la filosofía que había alcanzado Ortega hacia 1929-1930, declarando su ambición de hacer filosofía, es decir, de pensar un sistema que permitiera comprender no el todo, sino «todo cuanto hay», y si bien dio con la evidencia indubitable que le iba a servir de primera piedra –«nuestra vida» como «realidad radical»– para levantar sobre ella un sistema, está claro que no lo escribió y que no lo legó a sus lectores en forma articulada. Dicho esto, no creo que en ningún momento Ortega pensara que el ensayo no servía para pensar sistemáticamente en filosofía. Por el contrario, el ensayo era el instrumento adecuado de búsqueda de una filosofía: ensayar para errar y volver a ensayar. Esto es lo que desde Platón se ha llamado dialéctica.¹⁰

4. LA SUERTE DEL ENSAYO EN LA SEGUNDA NAVEGACIÓN

En carta a Ernst R. Curtius (1886-1956), fechada en Madrid a 9 de marzo de 1925, escribe Ortega: «Dificultades insuperables que conocerá usted cuando entre más en la vida española [...] me han impedido lograr una producción normal». ¿A qué llama «producción normal»? Probablemente, a lo que Curtius, ilustre romanista alemán empleado en la Universidad de Bonn, entiende por tal: libros bien armados desde el punto de vista de su contenido filosófico; «Mis libros no son en rigor otra cosa que colecciones de artículos publicados en periódicos de gran circulación. Esta paradoja –de doble filo– en virtud de la cual lo poco que se haga de filosofía en España, tome el disfraz de artículo para diario popular, es uno de los puntos más curiosos e interesantes de la estructura espiritual de España» (Garagorri ed., 1974: 96-97).

¿Cuáles son los dos filos de la paradoja? Un filo es el que toca al lector: recibe una lección de filosofía sin saberlo; el otro el que afecta al autor: cuando reclame que sus artículos son filosofía es posible que no se le entienda bien, que no se le dé la razón.

En «Ni vitalismo ni racionalismo» (1924), un año antes, Ortega inicia este importante artículo en su trayectoria intelectual, dado que en parte precisa y aclara su segundo libro filosófico, *El tema de nuestro tiempo* (1923), insistiendo en la misma idea que le hemos visto transmitir a su corresponsal. Hablando de sí mismo en tercera persona dice: «Hasta ahora fue conveniente que los escritores españoles cultivadores de esta ciencia procurasen ocultar la musculatura dialéctica de sus pensamientos filosóficos tejiendo sobre ella una película con color de carne. Era menester seducir hacia los problemas filosóficos con medios líricos» (III, 715).

En 1932, en un breve texto que graba para el archivo de la palabra, texto que podríamos describir como de presentación de su «personaje» a la posteridad, después de exponer su idea filosófica esencial, se refiere a sí mismo en los siguientes términos: «He aceptado la circunstancia de mi nación y de mi tiempo. España padecía y padece un déficit de orden intelectual. [...] Ahora bien, este ensayo de aprendizaje intelectual había que hacerlo allí donde estaba el español: en la charla amistosa, en el periódico, en la conferencia. Era preciso atraerle hacia la exactitud de la idea con la gracia del giro. En España para persuadir es menester antes seducir» (V, 86-87).

Seducir hacia la filosofía es, pues, el *leitmotiv* que ofrece Ortega a sus lectores para justificar su actividad periodística. Sigue el hilo de la idea que ya presentó en *Meditaciones* al definirse como filósofo en tierra de infieles. Y volverá sobre ello en situación más solemne, cuando redacte un prólogo a una edición de sus obras. No a una obras completas, pero si a una obras escogidas y recogidas, habida cuenta de la dispersión de su forma de publicar.

La incuestionable circunstancialidad de la obra de Ortega resultaba inseparable de su sentido de la ocasión. Cuando publicó la recopilación de sus mejores escritos de juventud en *Personas, obras, cosas* (1916) aprovechó para hacer un balance de su primer trayecto filosófico, desde su aprendizaje del neokantismo hasta *El espectador*. En 1932, saliendo del fracaso de su intento de corregir el rumbo de la Segunda República hacia el centro político, y de regreso a la filosofía, se encuentra en un momento espiritualmente privilegiado para mirar hacia atrás. El prólogo rezuma convicción y cierto entusiasmo. Recupera la platónica expresión «segunda navegación», que ha quedado como una herramienta ideal para ordenar la producción orteguiana. Da por terminado un ciclo de su producción y abre otro. El punto de giro entre navegaciones no es otro que el de la forma de presentar sus pensamientos filosóficos, que ya no pueden seguir dándose bajo la forma ensayo o artículo de periódico. Es menester escribir libros. Y volver a presentar al lector las razones por las que la escritura de libros se hizo esperar tanto. Ortega tiene cuarenta y nueve años cuando escribe: «Lo que yo hubiera de ser tenía que serlo en España, en la circunstancia española» (V, 94). Para titular su biografía intelectual sobre Ortega, Marías se sirvió de los conceptos «circunstancia» y «vocación», los que mejor resumen y concentran, al mismo tiempo, la filosofía de la vida humana y la estructura biográfica de cada hombre o mujer; *circunstancia*: la

realidad que resiste al plan o proyecto de vida; *vocación*: lo que tiene que llegar a ser el yo en lucha con una circunstancia que le ha sido impuesta al viviente como su destino. Ninguna de las dos es elegida pero en cada hora de nuestra vida hay que decidirse. El yo es descrito como un actor que tiene que interpretar un personaje que le viene impuesto, en un escenario imprevisto y cuando la obra, cuyo guion no conoce, ya está en marcha. Opacos a la propia conciencia tanto el yo como el devenir en que este tiene que hacer-se, es nuestra vida un enigma al que dotamos poco a poco de un argumento, «novelistas de nosotros mismos».¹¹ El suyo lo describió así Ortega: «Acaso este fervor congénito me hizo ver muy pronto que uno de los rasgos característicos de mi circunstancia española era la deficiencia de eso mismo que yo tenía que ser por íntima necesidad. Y desde luego se fundieron en mí la inclinación personal hacia el ejercicio pensativo y la convicción de que era ello, además, un servicio a mi país. Por eso toda mi obra y toda mi vida han sido servicio de España» (V, 96).

Cuando copié esta cita, estuve a punto de cortar la última frase, no tanto por parecerme torpe o reiterativa sino porque tengo la sospecha de que sólo puede ser malinterpretada como otra variante de «nacionalismo», cuando es exactamente lo contrario. Volviendo al problema que me ocupa en estas líneas, Ortega vivió en tensión lo que la circunstancia le imponía como sentencia, «ser español» en el siglo XX, y su comprensión de ella: España era «un promontorio espiritual de Europa» (I, 791), sin haber accedido al estilo de vida que le parecía superior y que fiaba a la labor de la filosofía y la ciencia, propiciadoras de un liberalismo parlamentario, un Estado laico y neutral en cuestiones de educación, una ilustración en el sentido kantiano, vida sin la tutela de clérigos. Luego teorizó esta reacción suya a su forma de «salvar-se» en la circunstancia, salvándola a ella, bajo el concepto, ya mencionado de vocación. La vocación es el destino que la circunstancia le impone a cada cual. De lo que hagamos con ella dependen las calidades morales de nuestra vida, que sea verdadera y auténtica o que quede falsificada y vaciada de sentido.

Sin llamar a su prólogo «confesión», Ortega hizo balance de su trayectoria en la vida pública española. Es consciente de que, como intelectual que se reclamaba filósofo que escribía en los periódicos, de lo que se le iba a pedir cuentas era justamente de eso: ¿por qué solo escribía en periódicos?, ¿por qué no escribía libros como los filósofos alemanes? Hacia el final de su prólogo-confesión escribe: «El artículo de periódico es hoy una forma

imprescindible del espíritu [...]. Pero esto no contradice que la nueva faena requiera ineludiblemente el libro, un tipo de libro que está más allá de los artículos de periódico, que ha aprendido de ellos, y no el libro pre-periodístico, que pertenece a un cierto pasado europeo...» (V, 99).

«Más allá del ensayo. Hacia la escritura de libros» podría ser la divisa de esta segunda navegación. Hacia 1930, el siglo xx ha incorporado a su historia dos generaciones más y ha cambiado bastante los problemas y la fisonomía de lo que encontró ante sí su generación del 14. España ha dejado de ser el centro de la cuestión. La crisis viene de Europa y es ella el verdadero sujeto histórico que hay que comprender y «salvar». En el prólogo a la segunda edición de *España invertebrada* (1922) dice: «Al analizar el estado de disolución a que ha venido la sociedad española, encontramos algunos síntomas e ingredientes que no son exclusivos de nuestro país, sino tendencias generales hoy en todas las naciones europeas» (III, 425). Intentó la «salvación» poco después, en *La rebelión de las masas*, su forma de «introducción al presente». Ahora toca hacer libros a la altura de los tiempos, no «libros pre-periodísticos». ¿A qué se refiere? Presumo que sugiere que no pueden ser libros de profesores para profesores. De acuerdo con lo que ha observado en «Misión de la Universidad», es menester comprometer a la institución donde se hace ciencia, ideas, en la gestión social del «poder espiritual», fórmula que tomó de Comte.

Antes de esta declaración de intenciones, Ortega ha iniciado su travesía. Desde 1928 escribe sobre Hegel y poco después publica por fin su primer ensayo sobre Goethe, tan presente desde *Meditaciones*. Me refiero a dos textos, uno muy conocido, «Pidiendo un Goethe desde dentro. Carta a un alemán» y otro más breve, «Goethe el libertador» (1932, ambos). También se ha hecho eco de un notable acontecimiento en la filosofía alemana y por tanto europea, la aparición en 1927 de *Ser y tiempo*, libro que deja huella en su producción posterior aunque, a mi juicio, no en la forma en que muchos profesores han concluido.¹²

Goethe y Hegel son los clásicos europeos en los que hay que ir a buscar inspiración. Ortega sigue pensando que el problema de Europa es una crisis de ideas de comprensión de «lo que nos pasa», más que de valores. Encomienda a la razón histórica la tarea de «salvar» el presente. La razón idealista no puede resolver con sus instrumentos conceptuales los problemas que ella misma ha creado. Al primer fracaso, sustanciado en la Gran Guerra de

1914, siguen ahora, en los treinta, las utopías inspiradoras del hombre masa, convertido en actor político de primer orden. El país más avanzado en esta carrera hacia la nada es Italia, donde el fascismo impera desde 1922; pero el de perfil más amenazador es Alemania.¹³

Escribir libros para alemanes. Este es el reto con el que se encuentra Ortega cuando le llegan noticias del extraordinario éxito que ha obtenido la inmediata versión alemana de *La rebelión de las masas*.¹⁴ Y también la noticia de que *El tema de nuestro tiempo* (1923), publicado a finales de los veinte, está agotado y su editor alemán quiere reeditarlo. Ortega la autoriza pero le ruega que espere a que le envíe un prólogo.

Ese es el origen del manuscrito de *Prólogo para alemanes*, que quedó inédito entre los papeles del filósofo. Aunque la historia que rodea este inédito es jugosa y una lectura atenta del mismo puede deparar más de una sorpresa; ahora sólo puedo referirme a sus observaciones sobre el sistema en filosofía.

El texto se puede leer como una segunda «confesión» o simplemente como una auto-biografía centrada en sus primeros pasos como filósofo. Así, en el segundo párrafo refiere su decisión de estudiar en el Marburgo de Cohen y Natorp, después de haber desechado el Leipzig de Wundt y el Berlín de Simmel. Le importa subrayar que el nivel de la filosofía estaba allí y en ningún otro lugar. Y lo estaba porque «Cohen... renovó la voluntad de sistema, que es lo específico de la inspiración filosófica». Ortega se mantiene fiel a la intuición primeriza que le oímos en 1908 en su polémica con Maeztu: «El sistema es la honradez del pensador». Cohen, con su vuelta a Kant, representaba la recuperación de la salud en filosofía, después de la enfermedad que supuso el «exceso» del idealismo romántico. Hegel es al mismo tiempo la culminación de la filosofía clásica, la autoconciencia de la filosofía, la madurez en su forma de sistema, y la traición a su fondo de autenticidad, la veracidad, lo más propio de la filosofía. Ortega acusa a los idealistas post-kantianos de hacer trampas, de anteponer su voluntad de sistema a las realidades que lo hacen posible. Esta crítica a los idealistas es tan sumaria que cuesta trabajo admitirla sin más, pero no es posible entrar aquí en el asunto.

El hegelianismo tuvo la paradójica consecuencia de preparar la reacción hacia una forma de irracionalidad cuya verdad residía en la denuncia de la falsedad del idealismo, pero al precio de destruir la razón. Eso es lo que significaron las filosofías de la voluntad y de la vida de Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard,

Unamuno, etcétera. Ortega menciona a Nietzsche, para subrayar que no tiene razón. La filosofía sólo se justifica como quehacer humano, porque la vida no se conforma con menos que la verdad. No le bastan las ficciones por poderosas que sean: «la verdad es una necesidad constitutiva del hombre» (IX: 148). Después, resume la evolución de la filosofía alemana desde la muerte de Hegel hasta su generación, en la estela de Husserl, Dilthey, Scheler, Hartmann... para sintetizar el punto de partida de su generación en tres notas: 1) Resolución de veracidad, 2) voluntad de sistema; 3) «abandonar no sólo la provincia del idealismo romántico, sino todo el continente idealista» (IX, 149). Entre veracidad y sistematicidad, Ortega advierte una cierta tensión, la tentación, en la que Hegel y los demás románticos pudieron caer, de hacer sistema con las palabras y con las ideas, no con las realidades. «A nosotros –escribe– se nos presentaba como la dura obligación específica del filósofo». ¹⁵

De lo antedicho sólo podría esperarse que Ortega redactara por fin los libros en los que se presentara y transmitiera su sistema. Pensado estaba: los dos libros que iban a contenerlo estaban más que diseñados, casi escritos, al menos en parte. Gaos y Zambrano afirman haber visto en pruebas *Aurora de la razón histórica* por el local de *Revista de Occidente* (Zambrano, 1997: 17 y Gaos, 2013: 132).

En 1937, desde París, ya en el exilio, le escribe a Curtius: «En realidad, mi situación es enojosa; porque hace cuatro años que debían estar fuera de mí, objetivadas, las dos grandes masas de pensamientos que representan mis dos títulos *El hombre y la gente* y *Aurora de la razón histórica*. Son todo un sistema filosófico que me hierve dentro, resultado de toda mi vida y que está ahí –dentro de mí– presto en todos sus detalles. Desdichas encadenadas me han impedido redactarlo con la dignidad correspondiente» (Garagorri ed., 1974: 103-104).

Las desdichas, resumidas y de sobra conocidas, fueron una guerra civil seguida del exilio, una larga enfermedad de varios años que termina en una operación a vida o muerte. Un segundo exilio, esta vez de Europa, en 1939, cuando está a punto de estallar la Segunda Guerra Mundial y un ambiente gélido, si no agresivo, en Buenos Aires, cuando se instala allá. Puede que esta, la circunstancia adversa una vez más, sea la causa de que Ortega no nos dejara dos libros y un sistema. Pero quizá merezca la pena examinar otras razones internas al propio estilo de filosofar de Ortega.

«De la vida no hay sistema» dijo Gaos (2013: 140) con bastante sentido común; pero de la *idea* de la «vida humana como realidad radical» puede haber algo muy parecido a un sistema. De hecho, así como Aristóteles y Kant hicieron deducción de las categorías de sus respectivas «realidades radicales», el ser-substancia y la razón pura, Ortega intenta en varios lugares ejecutar una inferencia de las categorías que convienen al «absoluto acontecimiento» que es nuestra vida. Así, habla de encuentro, circunstancialidad, vocación, acto de presencia, temporalidad, posibilidad, libertad, contingencia, etcétera (Cf. Rodríguez Huéscar, 2002, 125 y ss.). En este punto los críticos tienen razón al quejarse de que no fue suficientemente ordenado en su lista ni las atribuciones categoriales a la realidad «mi vida» lo suficientemente argumentadas. Hay muchos aspectos del «sistema» que deja sin resolver. Por ejemplo, la historicidad de las categorías. ¿Es la distinción categorial creencias-ideas universal, válida para cualquier civilización, tiempo y geografía, o se limita a un periodo de la historia, por ejemplo, a la razón occidental desde el Renacimiento? Los ejemplos pueden multiplicarse pero creo que es suficiente para mostrar que Ortega sí tuvo un pensar sistemático que aún hoy sigue iluminando zonas de la existencia, en sus aspectos éticos, en sus análisis de las crisis históricas, en sus reflexiones sobre la modernidad, el arte, la novela, el amor, lo social, el lenguaje... Pero no tuvo un sistema, aunque hay que decir que no lo tuvo en una época en que nadie pudo tenerlo.¹⁶

Los sistema del pasado que aún nos dan impresión de solidez, las *Summas* tomistas, la *Ética* spinoziana o la *Lógica* de Hegel parecen sostenerse sobre un monismo bastante eficaz: Dios creador, *Deus sive Natura* o el *Geist*, respectivamente. Mi vida, como realidad última ni siquiera es «ser», «cosa», no es «ente», sino acontecimiento. Este es uno de los puntos más difíciles de pensar en la filosofía de Ortega. Cómo apresar esa realidad, indubitable como realidad, pero en devenir constante, en un sistema de «conceptos ocasionales», era tarea poco menos que imposible.¹⁷ Y a esto hay que añadir la idea que Ortega tenía de los libros, incluyendo su enérgica toma de posición contra ellos, declarándose platónico:¹⁸ «Cuando Goethe decía que la palabra escrita es un subrogado de la palabra hablada decía una cosa mucho más profunda de lo que a primera vista parece» (IX, 127). Incluso va más lejos: «La involución del libro hacia el diálogo: este ha sido mi propósito» (*Ibid.*). La forma en que justifica esta decisión, que hay que tomarse no sólo en serio, sino casi al pie

de la letra, encierra, creo, la razón última del fracaso de Ortega en cuanto a escribir libros-sistema. Unas pocas líneas después de la que acabo de citar observa: «ideas referentes a auténticas realidades son inseparables del hombre que las ha pensado –no se entienden si no se entiende al hombre, si no nos consta quién las dice. El decir, el *logos* no es realmente sino reacción determinadísima de una vida individual. Por eso, en rigor, no hay más argumentos que los de hombre a hombre. [...] El decir, el *logos* es, en su estricta realidad, humanísima conversación, diálogo, *argumentum hominis ad hominem*. El diálogo es el *logos* desde el punto de vista del otro, del prójimo (*Ibid.*).

Esto nos devuelve al principio: el prójimo de Ortega era el español medio que no sabía filosofía, y, de saber, lo que sabía era escolástica o krausismo. Había que seducirlo hacia la filosofía, Europa, la modernidad, tres términos casi equivalentes en los diálogos de Ortega con su prójimo.

Por supuesto, Ortega cayó en la cuenta de esta imposibilidad. Sólo traicionando su *genus dicendi* podía haber escrito libros terminados. Sí pudo, y de hecho lo hizo, escribir libros inacabados, cursos dictados a sus oyentes que nunca cumplían el programa que él mismo se había impuesto. Toda idea es pensada en una situación, que forma parte de su proceso de comprensión, sostiene. Pero eso añade complicaciones: pensar desde la ocasión puede hacer que el pensador se deje caer por la pendiente. Uno de los rasgos de estilo más negativos del *genus dicendi* orteguiano es la digresión, lo que Marías llama «el hábito del aplazamiento» (1973: 82), dejar el problema apuntado, prometer su solución y... olvidarse. Gao se lo reprochó con toda razón.

Que textos de cursos tan elaborados como *¿Qué es filosofía?* (1929) o *El hombre y la gente* (1949-1950) o el famoso manuscrito, el único de tamaño «mamotreto», *La idea de principio en Leibniz* (1947) no fueran publicados por Ortega supone un último enigma que se llevó a la tumba. Ortega terminó convencido de que la filosofía nunca tuvo una forma de decir propia, que el ensayo no fue especialmente inapropiado, pero que sólo hay filosofía cuando el pensador se esfuerza en dar con una realidad que se presta, que invita a ser pensada como *sistema*. Tengo la impresión de que en sus últimos años, Ortega tuvo que elegir entre una no-filosofía, es decir, un ensayo de filosofía y una *mala* filosofía, una filosofía *falsa*.

NOTAS

¹ Todas las citas de Ortega se remiten a OC, Madrid, Taurus-Fundación Ortega, 2004-2010. El número romano indica el volumen y el árabe la página.

² Me refiero a «Sobre la esencia y forma del ensayo: carta a Leo Popper», prólogo que Lukács (2013) redactó para la edición de sus ensayos *El alma y las formas* del que más adelante diremos algo. Para un paralelismo entre las ideas sobre la contraposición ensayo/sistema en la filosofía de Lukács y Ortega, véase Gil Villegas (1996).

³ Marías es más contundente: «¿Cómo son los libros de Ortega? En rigor, habría que decir que nunca escribió uno» (1973: II, 85). Intentaré mostrar que Marías exagera. Guillermo Araya habla de al menos doce obras escritas como «textos unitarios para ser leídos» (1971: 63). Unitarios sí, pero incompletos, que es el argumento en que se apoya Marías para negar que Ortega escribiera libros.

⁴ Quizá convenga recordar que en 1913 Ortega había lanzado junto con otros amigos y colegas de generación una Liga de Acción Política Española, que Unamuno se negó a presidir. La conferencia «Vieja y nueva política» que dio Ortega en el teatro de la Comedia contenía el programa con el que Ortega quería iniciar la reforma a fondo de la política de la Restauración que consideraba corrupta y caduca. *Meditaciones* venía a ser la «filosofía primera» que inspiraba y justificaba dicho programa.

⁵ Aunque intento evitar el aparataje académico en este ensayo, no quiero dejar de mencionar que la relación entre Ortega y la fenomenología ha sido cuestión muy debatida, especialmente desde que Garagorri publicó el curso inédito *Investigaciones psicológicas* (1982). Marías (1971) y Rodríguez Huéscar (2002) se mantuvieron fieles a la versión del propio Ortega, que minimizó la importancia de la fenomenología en el desarrollo de su filosofía. Javier San Martín (1994 y 2012) y Pedro Cerezo (1984), entre otros, han sido los grandes valedores del papel de Husserl en la obra de Ortega.

⁶ Sobre la proyección y continuidad del ensayismo en la América hispana del siglo xx y su relación con el exilio, secuela de la guerra civil (1936-1939) véase Kauffmann (2017). También el estudio clásico de Marichal sobre la historia del ensayismo hispánico (1984).

⁷ «Con razón se ha insistido en que Ortega fue siempre fiel a su convicción de que la ciencia era la solución a los problemas mayores de España. Para el joven Ortega [...] la ciencia europea en ese momento equivalía a lo que se hacía en las universidades alemanas». De ahí extrae Kauffmann la sugerencia de «que sería más justo preguntar por qué la lealtad a la idea del sistema pesaba más en su conciencia durante los años de madurez, que la de defender el linaje y la legitimidad del ensayo» (2005: 6). Esa es la cuestión que planteamos en el apartado 4.

⁸ Véase la declaración al respecto en el Prólogo a *Personas, obras, cosas* (1916).

⁹ Es verdad que el volumen VIII aparece fechado en 1934 pero repárese en que todos los trabajos que recoge son anteriores a 1930 y que esta entrega, mera recopilación de trabajos publicados con anterioridad, no responde al espíritu experimental del espectador que busca una filosofía.

¹⁰ Sobre la relevancia del método dialéctico en Ortega, el primero en detectarla fue José Gaos en fecha temprana, 1935. En una conferencia titulada «La filosofía de D. José Ortega y Gasset», afirma: «Yo no sé que nadie, absolutamente nadie más que D. José Ortega y Gasset haya afirmado expresamente estas dos cosas: que lo que es, es realidad vital humana, histórica y que la fenomenología le es insuficiente porque no es dialéctica. Lo que quiere decir: que lo que es, es realidad, pero no reducida a materia (como en Marx); sino vital humana, histórica...» (2018: 939). También Thomas Mermall: «La dialéctica como forma de argumento» (1985: 153 y ss).

¹¹ Para la metáfora del teatro, QF, (VIII, 356); para la descripción del yo como personaje, «Pidiendo un Goethe desde dentro» (V, 125); la expresión «novelistas de nosotros mismos» en el curso *Meditación de la técnica* (V, 567).

¹² No es posible debatir aquí la cuestión. En lo esencial, creo que Ortega vio que Heidegger tenía razón al negar que la filosofía siguiera prendida de la dualidad sujeto objeto y por tanto de la prioridad del problema del conocimiento. La realidad, la existencia, la vida, ese era el continente a explorar. Pero Ortega, después de aceptar la sugerencia, siguió su propio camino, con escasas coincidencias con el primer Heidegger, no digamos con el segundo.

¹³ Ortega visita Alemania, a donde no ha vuelto desde 1911, en 1934, acompañando a su hijo Miguel que va allí a realizar estudios de medicina. Se encuentra con Husserl y con su entonces colaborador Eugen Fink. A su vuelta recoge algunas de sus impresiones en «Un rasgo de la vida alemana» (1935). Para ampliar información sobre el encuentro de Ortega con Husserl, véase Javier San Martín, 1998: 89 y ss.

¹⁴ *Aufstand der Massen* Stuttgart DVA, 1931. Versión de la traductora habitual de Ortega al alemán, Helene Weyl. El 6 de mayo de ese año, Ortega envía un telegrama de felicitación a su traductora (Martens ed., 2008: 113). Téngase en cuenta que el libro había esperado a que terminaran de aparecer los folletones en *El Sol* y que el último llegó a los kioscos el 10 de agosto de 1930. El libro editado por Revista de Occidente es fechado por los editores de OC a 26 de agosto de 1930.

¹⁵ El párrafo en que establece la mencionada tensión entre veracidad y sistema dice: «La voluntad de sistema, que es tan difícil de cohonestar con la resolución antedicha. Pero mientras los románticos apetece el sistema como una delicia, por lo que tiene de fruto maduro, rotundo, dulce y rezumante, a nosotros se nos presentaba como la dura obligación específica del filósofo. El sistema, sentido así, no podía ser obra juvenil. De aquí un tácito acuerdo que cada cual debió tomar en el secreto de sí mismo, de dejar el fruto maduro

para la hora madura, la cual, según Aristóteles afirma con un azorante exceso de precisión, son los cincuenta y un años» (IX, 149). Ortega cumplió el medio siglo en 1933 y escribe esto un año después.

- ¹⁶ *Ser y tiempo* es una propedéutica a un sistema de ontología que Heidegger nunca escribió. Y el libro que más apariencia de sistema ha tenido en el siglo xx, el *Tractatus logico-philosophicus*, dejaba fuera los supuestos que fundamentaban sus decisiones ontológicas, por ejemplo, sobre la relación entre lenguaje y realidad. Por esa, y por otras razones que no son del caso, Wittgenstein lo rechazó y prefirió una filosofía dialógica y asistemática, que guarda cierto aire de familia con algunas de las ideas de Ortega.
- ¹⁷ Otro aspecto de la cuestión que es menester dejar a un lado son los recursos metódicos de la razón vital. Además de la dialéctica, mencionada anteriormente, Thomas Mermall (1994) ha estudiado el «trasfondo retórico» orteguiano y Antonio Regalado (1990) el circuito concepto-metáfora-ironía. También son interesantes las aportaciones de Alejandro Rossi (1984) y Jorge Brioso (2011). Y han de quedar fuera las discusiones sobre el «ensayismo» filosófico orteguiano. Me limito a mencionar, en contra, el ataque más enérgico, aunque, a mi juicio, con graves limitaciones, de Eduardo Nicol (2008), y a favor, Pedro Cerezo (2002).
- ¹⁸ Me refiero a sus reiteradas citas de los pasajes del *Fedro* en que Platón defiende la inferioridad de la palabra escrita sobre la palabra hablada. Cfr., IV, 19-20. Y el final de «Misión del bibliotecario» (1935), en la sección que se titula justamente «¿Qué es un libro?»: «El libro, pues, al conservar sólo las palabras, conserva sólo la ceniza del efectivo pensamiento. Para que éste reviva y perviva no basta con el libro. Es preciso que otro hombre reproduzca en su persona la situación vital a que aquel pensamiento respondía. Sólo entonces puede afirmarse que las frases del libro han sido entendidas y que el decir pretérito se ha salvado. Platón expresa esto diciendo que sólo entonces los pensamientos del libro son hijos legítimos [*Fedro*, 278, a] porque sólo entonces quedan verdaderamente pensados y recobran su nativa evidencia...» (V, 370).

BIBLIOGRAFÍA

- Brioso, J. (2011). «Vidas filosóficas: la historia de un concepto, de sus géneros filosóficos y de su importancia en el pensamiento español». *Revista de Estudios Ortegaianos* (23), 125-150.
- Cerezo, Pedro (1984). *La voluntad de aventura*, Barcelona: Ariel, 2002. «El espíritu del ensayo», *El ensayo entre literatura y filosofía*. Granada: Comares, 1-32. Juan García Casanova ed.
- Garagorri, Paulino ed. (1974) *José Ortega y Gasset: Epistolario*, Madrid: *Revista de Occidente*.
- Gil Villegas, F. (1996) «El ensayo precursor y el tratado sistemático», en *Los profetas y el Mesías: Lukács y Ortega como precursores de Heidegger en el Zeitgeist de la Modernidad (1900-1929)*. México: F.C.E. Colegio de México, 377-430.

- Gaos, José (2013). *Los pasos perdidos. Ensayos sobre Ortega*. Madrid: Biblioteca Nueva /Fundación José Ortega y Gasset, José Lasaga ed.
- —, (2018). *Obras completas. I.- Escritos españoles (1928-1938)*.vol. 2, México: UNAM, Antonio Ziri6n ed.
- Kauffmann, Lane (2017). «Hacia un ensayo transhispanico en dos filósofos españoles exiliados en México», en Reindert Dhondt y Dagmar Vandebosch (eds.), *Transnacionalidad e hibridez en el ensayo hispánico: Un género sin orillas* (Leiden: Brill Rodopi, pp. 67-79.
- —, (2007). «Ortega y Gasset y la reivindicación del ensayo». En *Ortega en pasado y en futuro*. Madrid: Biblioteca Nueva-Fundación José Ortega y Gasset.
- Lasaga, José (2014). «La forma centauro en filosofía. Sobre la escritura filosófica orteguiana». *SCIO. Revista de Filosofía*, núm. 10, 81-125.
- Lukács, Grigory (2013). «Sobre la esencia y la forma del ensayo: carta a Leo Popper». En *El alma y las formas* (trad. M. Sacristán). Valencia: Universidad de Valencia, 39-62.
- Märtens Gesine ed. (2008) *Correspondencia José Ortega y Gasset, Helene Weyl*. Biblioteca Nueva-Fundación José Ortega y Gasset.
- Marías, Julián (1973) *Ortega circunstancia y vocación 2*. Madrid: Revista de Occidente
- —, (1971). «Conciencia y realidad ejecutiva». La primera superación orteguiana de la fenomenología», en *Acerca de Ortega*, Madrid: Revista de Occidente, 139-147.
- Marichal, Juan (1984) *Teoría e historia del ensayismo hispánico*. Madrid: Alianza.
- Mermall, Tomás (1985). La dialéctica como forma de argumento. En *Ortega hoy*, Xalapa, México: Biblioteca Universidad Veracruzana, 153-163.
- —, (1994). «Entre episteme y doxa: el trasfondo retórico de la razón vital», *Revista Hispánica Moderna* (47), 72-85.
- Nicol, Eduardo (2008) «Ensayo sobre el ensayo», en *El problema de la filosofía hispánica*. México: Espuela de Plata en FCE.
- Ortega y Gasset, José (2004-2010). *Obras completas*. Madrid: Taurus/ Fundación Ortega y Gasset.
- —, (1983). *Obras completas*. Edición de Paulino Garagorri, vol XII, Madrid: *Revista de Occidente*.
- Regalado, Antonio (1990) *El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger*. Madrid: Alianza.
- Rossi Alejandro (1984) «Lenguaje y filosofía en Ortega» En *José Ortega y Gasset*. México: FCE.
- Rodríguez Huéscar, Antonio (2002), *La innovación metafísica de Ortega*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- San Martín, Javier (1998) *Fenomenología y cultura en Ortega* Madrid: Tecnos.
- —, (1994). «Ortega y Husserl: a vueltas con una relación polémica», en *Ensayos sobre Ortega*, Madrid: Publicaciones UNED, 111-131.
- —, (2012). *La fenomenología de Ortega y Gasset*, Madrid: Biblioteca Nueva-Fundación José Ortega y Gasset.

- Unamuno Miguel (2005) *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Madrid: Tecnos, Nelson Orringer ed.
- Zambrano, M. (1997). «Don José». *Insula. Suplementos Anthropos*: También en (2011). *Escritos sobre Ortega* Madrid: Trotta Ricardo Tejada ed.

Por Andreu Navarra

JULIÁN MARÍAS: el hombre de la antorcha

Aunque no me hacía grandes ilusiones sobre mí mismo, pensaba que si los que tienen capacidad de expresión abandonan a su pueblo, es muy difícil que no decaiga, que pueda levantarse.

JULIÁN MARÍAS (1989: 264)

UN HOGAR PARA EL PENSAMIENTO (1931-1940)

Según dejó escrito Julián Marías (1914-2005), 1931 fue uno de los años más importantes de su vida. Fue el año en que encontró su vocación de filósofo, en las clases universitarias que ofrecía Xavier Zubiri. Un primer contacto con el pensamiento se había producido cuando Marías tenía sólo quince años, al leer el volumen *Notas*, de José Ortega y Gasset. Luego se produjeron acontecimientos filosóficos aún más trascendentales:

Ese año 1933 volvimos a la vieja Universidad [acababa de abrirse el nuevo Campus de la Ciudad Universitaria], al nuevo Pabellón Valdecilla, para seguir el curso de doce conferencias que dio Ortega con el título «En torno a Galileo». Allí había gran número de oyentes, del orden de los trescientos. Ortega, como era frecuente, no llegó a Galileo, porque le faltó tiempo y se quedó a la puerta, pero fue algo fascinador, de una originalidad, profundidad y belleza asombrosas. [...] Cuando se publicó en forma de libro, pensé que era el más importante de su autor (1989: 135).

Ese entusiasmo lo compartía Zubiri, que un día le dijo que su maestro común era uno de los doce nombres definitivos de la historia de la filosofía. Veinte años después, al terminar su historia de la filosofía, Marías iba a dedicar a Ortega el último capítulo de la obra, con la intención clara de desafiar a la clase cultural acomodada en el régimen franquista.

En los diversos textos en los que Marías describió sus estudios superiores, la etapa más feliz de su vida, la impresión era que estaba asistiendo a un momento culminante de la cultura española. Llegó a idealizar aquellos años; lo encontró todo en ellos: al amor de su vida, Lolita Franco, y a sus maestros, Ortega, Morente y Zubiri, que constituyeron su devocionario futuro. Hay que tener en cuenta que, en esa época, uno podía ir a la Granja del Henar a escuchar a Valle-Inclán murmurando contra Primo de Rivera, y podía encontrarse uno a Pío Baroja o a Azorín revolviendo volúmenes en la librería El Libro Barato, que estaba en la calle San Bernardo (1989: 107). Los escritores sobre los que Julián Marías escribió hasta el último día de su vida los había conocido y frecuentado. Sus memorias derrochan entusiasmo por el ambiente de libertad en que se desarrolló su juventud. A propósito de su universidad, a la altura de 1932, escribió:

La nuestra era simplemente maravillosa, la mejor institución universitaria de la historia española, por lo menos después del Siglo de Oro, que está demasiado lejos. En nuestra Facultad enseñaban, a la vez, Ortega, Morente, Zubiri, Gaos, Besteiro, Menéndez Pidal, Gómez Moreno, Obermaier, Ibarra, Ballesteros, Pío Zabala, Américo Castro, Claudio Sánchez Albornoz, Asín Palacios, González Palencia, Ovejero, y como auxiliares o ayudantes o encargados de curso, aparte de los ya nombrados, Pedro Salinas, Enrique Lafuente Ferrari, Montesinos, Lapesa ¿Se podía renunciar a esto, a lo que probablemente era la mejor Facultad de Europa? (1989: 111).

Entre 1932 y 1936, Marías fue alumno de Ortega, de quien opinó que «suscitaba alegría, más aún: gratitud. Sentían que les enriquecía, que era consolador que la especie humana pudiera alcanzar ese nivel» (1989: 112).

La opinión que merecía a nuestro autor la actividad de la por él bautizada «Escuela de Madrid» no podía ser más alta. Escribió, en 1952: «Brentano ha sido traducido al español desde 1926; Spengler, en 1923; Dilthey, profundamente estudiado por Ortega en 1933, está traducido íntegramente por españoles, en España y en México. [...] A mi modo de ver, el pensamiento español, en el siglo xx, ha anticipado la mayor parte de los descubrimientos de los filósofos llamados existencialistas y, al mismo tiempo, ha constituido todo un lado de su doctrina, desconocido en otros lugares» (1969: 236). Estas manifestaciones de orgullo y nostalgia por el trabajo bien hecho son habituales en Marías, un optimista nato: «El florecimiento cultural de estos años [veinte] fue

extraordinario, quizá el más alto en un breve periodo de nuestra historia, superior incluso al de los años de la República» (1989: 77). Sin embargo, «La Universidad misma era algo asombroso; nunca había existido nada parecido; las diferentes versiones que después de la guerra ha tenido no han tenido gran semejanza con la tan fugaz de 1933 a 1936» (1989: 151). El Madrid de esos años le parecía el lugar menos «provinciano» de Europa, porque en él se editaban y comentaban las obras de Brentano, Husserl, Scheler, Freud, Dilthey o Keyserling (1989: 176). Sin embargo, hay que puntualizar que Marías no conocía ningún otro núcleo extranjero.

Y ese nivel intelectual alcanzado, tanto en los veinte como en los treinta, tenía mucho que ver con *Revista de Occidente* y el entorno orteguiano, y por esta razón Marías se apuntó pronto al proyecto editorial que llevaría ese nombre durante la postguerra. Ortega mismo le encargó, en 1934, uno de sus primeros trabajos intelectuales: la traducción del *Discurso sobre el espíritu positivo*, de Comte, precisamente para la *Revista de Occidente*, versión por la que cobró cuatrocientas cincuenta pesetas (1989: 142). En esa época de cierto desencanto con la República, Ortega comunicó a Marías su intención de formar una plataforma cívica e intelectual agrupada bajo el lema «Moral, Nación, Trabajo» (1989: 173). Es importante señalarlo, puesto que la ideología del Marías de todas las épocas bebe de este tipo de iniciativas centristas de Ortega, destinadas a crear un partido nacional o grupos de presión u opinión al margen de los partidos constituidos para tratar de redirigir la vida pública. Otro núcleo en el que se sintió cómodo, porque indagaba siempre en el mundo cristiano, era el de la revista *Cruz y Raya*, donde señoreaban Xavier Zubiri y José Bergamín (1989: 154). Marías fue el primer lector de un trabajo que Zubiri publicó en *Revista de Occidente*: «En torno al problema de Dios», en diciembre de 1935.

En definitiva, Julián Marías se sintió cómodo en ese contexto de ebullición de ideas filosóficas y de cristianismo aperturista. Sin embargo, en lo político las cosas se fueron torciendo: «En la visión de Marías, lo que se había producido en España entre 1931 y 1936, en el deslizamiento del país hacia la discordia que desembocó en la guerra civil, fue un proceso de escisión del cuerpo social, una ruptura de España como nación. Síntomas premonitorios, sin duda negativos, aparecieron, para Marías, desde el momento mismo de proclamación de la República» (Fusi, 2017: 20). Marías notó que su mundo iba a desaparecer pronto, tal y

como lo recordó en 1988: «la forma de vida nacional que me interesaba estaba condenada» (1989: 192), y esa muerte anunciada llegó en 1936: «Pocos años antes, había empezado mi vida adulta con un ilimitado entusiasmo por España, con la evidencia de estar en una época, en todo el mundo, de esplendor intelectual, que en España había alcanzado una de sus cimas. Imagínese lo que significó, a los veintidós años, ver a mi país entregado a la locura, la violencia, el odio y el crimen» (1989: 194).

Marías destacó que el éxodo de intelectuales que dejaron España, por un motivo u otro, se produjo en 1936 y no tres años después. Puntualiza que salieron con un cargo o huyeron Américo Castro, Sánchez Albornoz, Pedro Salinas, Jorge Guillén, José Fernández Montesinos, Ramón Menéndez Pidal, Juan Ramón Jiménez, y el grupo de liberales mayores que acabarían prefiriendo el bando nacional: Ortega, Marañón, Baroja y Azorín. Unamuno y Valle-Inclán murieron aquel mismo año 1936.

En 1937, Julián Marías esperaba un tren cerca de Valencia y se enteró, a través de un periódico anarquista que se llamaba *Fragua social*, que Unamuno había muerto en Salamanca. Llegó a la ciudad de Valencia profundamente contristado por la noticia, presa de un intenso sentimiento de orfandad, y escribió un artículo para *Hora de España* que no llegó a publicarse nunca. La historia de aquel primer artículo dedicado a Unamuno la explicó Marías en dos lugares distintos, en el prólogo a *El existencialismo en España* (1952; 1969: 229) y en el primer volumen de sus memorias (1989: 218). Fue el embrión de una serie nutrida de trabajos que dedicaría al autor de *Niebla*. En 1952 confesaba que se había sentido siempre más próximo a Ortega, cuya filosofía adoptó sin fisuras, y a Zubiri, por razones religiosas evidentes. Unamuno no fue el maestro de Marías, pero este lo consideró el fundador de la filosofía española contemporánea. Pudo conocerlo en persona en 1934, en una de las universidades de verano que se organizaban en el Palacio de la Magdalena de Santander.

El primer franquismo no ofreció nunca un refugio para un Julián Marías aún joven. La universidad franquista rechazó su tesis doctoral sobre el padre Gratry, y se le impidió, tras pasar por la cárcel, tanto publicar en prensa como impartir docencia fuera del ámbito privado. Sin embargo, como había conservado su notable biblioteca filosófica, reunida durante sus años de estudiante, pudo seguir leyendo y escribiendo a buen ritmo. Lo primero que entendió nuestro autor es que su *deber* era escribir y publicar, a cualquier precio, y hacerlo desde el mismo punto central y eleva-

do que en los momentos anteriores a la guerra: «La crisis intelectual de la guerra civil y el tiempo que la siguió se debió principalmente a “dimisión” de los creadores, a cobardía, complacencia o utilitarismo, todo lo cual descubría la escasa autenticidad de su vocación» (1989: 236). Esto es importante señalarlo, porque la dimisión se había producido en 1936 y no cuando la República se había desmoronado. Ese partidismo o abdicación de las obligaciones del intelectual es lo que había permitido, por ejemplo, que Bergamín hubiera podido mentir para justificar el asesinato de Andreu Nin, o que antiguos compañeros de aula se hubieran convertido en delatores o asesinos vesánicos. La verdad desapareció de los medios y una propaganda insulsa y triunfalista había anegado la propaganda de ambos bandos: «Lo más penoso para mí era la supresión de la espontaneidad, primero de un signo y después del otro. Lo personal o lo estrictamente social estaban sustituidos por consignas, normas, imposiciones» (1989: 263). Del irrespirable Madrid de la retaguardia se había pasado al incalificable régimen dictatorial franquista.

Por lo tanto, lo que urgía era recuperar las grandes cimas del pensamiento español inmediatamente anterior a la guerra. Marías negaba que, tras la debacle de 1939, fuera imposible trabajar: «Desde que terminó la guerra civil, en un esfuerzo lento, lleno de tentaciones, desmayos, caídas y resurrecciones, la mente española se ha ido reafirmando» (1972: 63). No dijo que fuera fácil ni que hubiera que olvidar los sacrificios, las cárceles y los crímenes. Lo que consideraba un deber era restaurar la prosa liberal y con ciertas garantías de verdad u honradez, criticando duramente a todos aquellos derrotistas que pensaban que no podía hacerse nada. Julián Marías puso pronto el hilo en la aguja, con el objetivo de contribuir al restablecimiento de una «España vividera» (1989: 265), esto es, una sociedad amiga de la investigación y de la concordia. Aún en 1939, José Ortega Spottorno, hijo menor de su maestro, se puso en contacto con él para que tradujera un libro de Max Scheler, *De lo eterno en el hombre*.

En 1940, ocurrió algo también reseñable. Julián Marías asistió a una conferencia *normal*. Lo que queremos decir es que escuchó a alguien interesado por el saber y no mera propaganda, lo único que podía escucharse desde hacía cuatro años: «En la Biblioteca Nacional dio una conferencia don Ramón Menéndez Pidal. No es que fuera “resistencia”, reivindicación de las libertades, nada de eso: fue simplemente el uso de la libertad para dar una conferencia rigurosamente científica, sin concesiones, igual

que hubiera podido darse diez años antes». Al fin, saber, y no gritos de odio o consignas. Marías recordó este acto fundacional en otro escrito suyo dedicado a Menéndez Pidal, «Tres recuerdos de don Ramón», escrito en 1967 (1975: 117-119).

Para sobrevivir a aquella época de violencia y falseamiento, Julián Marías se propuso un lema: «No digo todo lo que pienso, pero todo lo que digo, lo pienso» (1989: 289). Cuando Menéndez Pidal cumplió noventa años, Marías le dedicó un trabajo extenso extraordinariamente admirativo, «El *claro varón* don Ramón Menéndez Pidal», que pasó al primer volumen de *Los españoles* (1971: 187-215). Sobre el filólogo opinaba algo parecido que sobre Azorín: que habían dado sus mejores frutos durante la vejez. De algún modo, para la España optimista que deseaba transmitir Marías, la filología de Menéndez Pidal era una pieza clave. En cuanto a Azorín, pensaba que, tras el desastre de 1939, el alicantino se había refugiado en brillantes libros de memorias, volviendo a sus orígenes, en libros como *París* (1945), *Valencia* (1941) o *Madrid* (1941) (1975: 140).

Aún en 1940, Marías cofundó la institución docente Aula Nueva y escribió y publicó, en condiciones precarias, su *Historia de la filosofía*, con un prólogo de Zubiri, también en la casa Revista de Occidente. El volumen era generoso (cuatrocientas trece páginas), y costaba veinte pesetas. Sobre ese libro, escribió Marías que estaba «a cien leguas de todo lo vigente. Pensé que podría contribuir a salvar la continuidad de la cultura española, a impedir que se perdiera la maravilla que se había ido creando desde la generación del 98» (1989: 300).

LUMBRE PARA UNA LARGA TRAVESÍA (1942-1975)

En el prólogo a la sexta edición de *Miguel de Unamuno*, la de 1968, Julián Marías celebraba los veinticinco años de la escritura de su ensayo dedicado al rector de Salamanca, escrito en 1942 y editado al año siguiente. Destacaba las dos ideas que durante toda la postguerra iría repitiendo en un sinfín de textos: en primer lugar, que las novelas «personales» de Unamuno, las «nivolas» despojadas de circunstancia y costumbres, eran dramas íntimos que afectaban al ser de los personajes y, por extensión, al ser de los humanos, y que, por lo tanto, eran un método de conocimiento prefilosófico. En segundo lugar, desarrollaba la idea de que la filosofía existencial de Unamuno ya anunciaba todo el pensamiento occidental de la segunda mitad del siglo xx, la que derivaba de Kierkegaard y Heidegger. Según Marías, Unamuno se había quedado en el atrio de la

especulación filosófica, sin llegar a construir un edificio plenamente racional, por haberse quedado en la crítica finisecular de la razón positivista, de la mano de Bergson y James. Tampoco Ganivet, a quien dedicó un excelente artículo en 1967, habría logrado incorporar la prosa española al discurso plenamente teórico: «Desde el punto de vista estrictamente intelectual, el *Idearium español* es un libro insatisfactorio e insuficiente. Pero a la vez es profundamente atractivo» (1975: 94). Ganivet y Unamuno se habían quedado en el atrio de la reflexión filosófica, fundando el modo teórico de expresar y enterrando semillas valiosas, pero sin ver la cosecha. Por lo tanto, Marías mantuvo una actitud ambivalente respecto a Unamuno y Ganivet: les reconoció su valor como restauradores de la teoría contemporánea sobre España (quizás olvidándose de Pi i Margall, y naturalmente considerando a Unamuno un pensador mucho más valioso que Ganivet), pero señalando en su obra y trayectoria serias limitaciones: «Recuerden ustedes», publica en 1972, «la actitud intelectual de Ganivet o de Unamuno, una actitud que consistía casi constantemente en tener desplantes» (1972: 17); desplantes que impedían superar el individualismo y empezar a trabajar a través de equipos y distribución de tareas reconstructivas.

En sus respectivas modalidades y soluciones, Ortega y D'Ors habrían superado estas limitaciones de la galaxia positivista, ampliando el campo jurisdiccional de la razón. Mientras Ortega aportó la solución satisfactoria para Marías (la «razón vital»), D'Ors habría incluido la religión y el arte en el mismo paquete cognitivo que la ciencia en un sentido integrador de la razón: la «inteligencia» o «seny» opuestos a las usuras de la naturaleza. El esquema es atractivo pero demasiado esquemático, y además no se pronuncia sobre trayectorias y experiencias plenamente filosóficas como las que desarrollaron Jaime Balmes, Francisco Pi i Margall, Nicolás Salmerón, Sanz del Río, Rafael Altamira o Gumersindo de Azcárate. En un pasaje de 1972 menciona esos grupos decimonónicos, pero con evidente desdén: «En el siglo XIX, las figuras más estimables –Balmes, Sanz del Río– estuvieron muy lejos de poseer una filosofía original y adecuada» (1972: 107). De aquella época, Marías parece muy interesado en recuperar a Valera. Sin embargo, con independencia del valor en sí alcanzado por esos autores, conviene recordar que Unamuno y Ganivet procedían de un sustrato liberal filosóficamente rico.

Marías afeaba dos aspectos a Unamuno: su heterodoxia religiosa (sus «errores»), al haber renunciado al camino racional para tratar de indagar si Dios existía, y en segundo lugar, que renun-

ciara a un sistema filosófico bien definido que hubiera podido fundar el pensamiento racional y disciplinado en la España contemporánea. Ese papel se lo reservaría a Ortega, considerando a Unamuno como un pionero que predispuso la cultura española para la llegada del sistematizador de la historia nacional. Marías desarrolló su valoración de la «razón vital» orteguiana en un trabajo importante de 1945: «Vida y razón en la filosofía de Ortega», que luego fue a parar a *La escuela de Madrid* y al volumen V de su *Obra completa* (1969: 371-398), y esa clave central la desarrollaría en infinidad de textos posteriores.

Marías comprendió que Unamuno ni fundó un sistema ni pudo crear escuela: «El sistema destruye la esencia del sueño y con ello la esencia de la vida; esto creía Unamuno, fundándose en la idea que tenía de la razón y del pensar sistemático». El pensamiento de Unamuno no era, pues, propiamente contemporáneo, puesto que se había quedado en el estadio finisecular de Henri Bergson y William James. De Bergson, Unamuno habría heredado el irracionalismo, y de James, su concepción utilitaria de la religión, una religión entendida más como un bálsamo para el prójimo que como una verdad aceptada por la fe. Sin embargo, defendió la idea de que España no tuvo existencialismo durante la postguerra «porque ya había superado esas ideas a través de la actualización de Kierkegaard» realizada por Unamuno treinta años antes. Julián Marías defendió esta tesis en un texto de 1950: «Presencia y ausencia del existencialismo en España» (1969: 233-247).

Los filósofos verdaderamente actuales que desencallaron la situación de la filosofía occidental fueron, según Marías, Ortega y Heidegger, de quienes bebían todas las aportaciones relevantes posteriores. La apreciación de Ortega por parte de nuestro autor llegó a ser tan intensa que incluso llegó a escribir párrafos como el siguiente: «El primer libro de Ortega, *Meditaciones del Quijote*, es de 1914. Pienso que todavía no ha sido leído en serio por más allá de media docena de personas. Algún día me propongo hacer una edición con lo que llaman los humanistas «comentario perpetuo», a razón de dos o tres líneas por cada una de texto; y es posible que provoque algún rubor al mundo intelectual de lengua española» (1969: 240). Para el de Valladolid, Ortega era el gran clásico moderno de la literatura y el pensamiento españoles, y por esta razón, como Herrera hizo con Garcilaso o Bembo con Petrarca, se imponía una exégesis detallada y exhaustiva del nuevo canon.

Este papel de continuador o transmisor del legado orteguiano lo tenía muy claro Marías, quien llegó a identificar su propio

proyecto patriótico con la continuación de la obra de su maestro. Por ejemplo, en su escrito «La metafísica de Ortega» (1955), que forma parte del *corpus* dedicado a la muerte de Ortega, escribió: «Desde hoy el mundo tiene menos luz y España ha perdido su torre más alta; creo que también la más honda y nutricia de sus raíces. El 18 de octubre de 1955 murió Ortega; de la orfandad que esto va a ser para todos nosotros, tardaremos en darnos entera cuenta; pero por mucho más tiempo seguirá dándonos Ortega la riqueza incomparable de su realidad, y ganando –no para él: para España y para la verdad– batallas después de muerto» (1969: 417). Esa fue la batalla de su vida, entre 1955 y 2005.

No tardó en iniciar sus escaramuzas. En 1957, anunciaba que se estaba ya el primero de los libros inéditos de Ortega: *El hombre y la gente*, que Marías presentó como la sociología madura de su maestro (1969: 441-445). En Río Piedras (Puerto Rico), Marías presentó ese texto en julio de 1957. Al año siguiente, en Madrid, nuestro autor firmaba «Exhortación al estudio de un libro», que no era otra cosa que la historia de otro inédito orteguiano: *La idea de principio en Leibnitz y la evolución de la teoría deductiva*, que se publicó en Buenos Aires en 1958. Declara Marías haber estado esperando esa publicación durante once años. Y recuerda cómo fue escrito ese libro:

Ocasional como casi todos los escritos de Ortega, había de ser un simple prólogo que presentaría una edición española de los escritos de Leibniz publicados en las Acta Eruditoum de Leipzig, entre 1682 y 1716: esta edición, homenaje a Leibniz en el tercer centenario de su nacimiento, iba a aparecer en Madrid, en la Hemeroteca Municipal. Pronto empezó a crecer el manuscrito. Al poco tiempo, se vio que tendría que ser un primer volumen de estudio independiente. Durante la primavera de 1947, en Lisboa, Ortega trabajaba afanosamente, diez o doce horas diarias, en extrema tensión lúcida.

Por cierto, será el propio Julián Marías quien versionara y comentara una obra de Leibniz, el *Discurso de metafísica*, cuya primera edición en Revista de Occidente es de 1942. Este libro ha visto cinco reediciones (la última en 2017). Quienes creen que no vale la pena fijarse en Julián Marías para una descripción ajustada de su papel en el pensamiento español y occidental contemporáneo, podrían ayudarnos a entender, entonces, el insólito éxito editorial de muchas de sus obras. Sin ir más lejos, su tercer libro, *Miguel de Unamuno*, vio trece ediciones. Basten estas cifras para mostrar, si no la originalidad, sí la centralidad de los ensayos de Julián

Marías: la bisagra entre las generaciones liberales y republicanas anteriores a 1936 y las que nacieron bajo el franquismo.

Lo que intenta Marías, con sus escritos sobre Unamuno y sobre Ortega, es trazar la trayectoria del pensamiento filosófico contemporáneo en España. Para sistematizarlo y para que, tras la guerra y bajo la dictadura franquista, no se pierdan esos legados y puedan servir para un renacimiento liberal y democrático, nacional y nacionalizado, que debía producirse tarde o temprano. Un papel similar al que le tocó en suerte a Josep Pla para el caso catalán: los escritos de los años cuarenta y cincuenta debidos a Julián Marías cumplen una función similar a los *Homenots* que Josep Pla empezó a publicar para la editorial Selecta en 1958 (para una antología en castellano hay que acudir al volumen titulado *Grandes tipos*, publicado en 1959, y del que existe una versión del año 2004). Ambos, Marías y Pla, cada uno en su ámbito aunque con algunas coincidencias, trazaron un panorama del pensamiento general de la época anterior a la guerra con el proyecto manifiesto de salvaguardarlo durante las décadas oscuras para cuando llegaran tiempos mejores.

Esta necesidad de entroncar con la actividad de la preguerra es constante y explícita en sus obras, por ejemplo, en *Una vida presente*:

En aquellos años tenía gran prestigio e influencia El Sol, fundado en 1917, pero que no leí hasta mis últimos años de bachillerato; en mi casa se leía desde siempre ABC. El Sol era un periódico extraordinario: de confección, redacción correcta, predominante veracidad, espléndidas colaboraciones. Cuando pienso que sabía todas las mañanas durante veinte años, y comparo con lo que ha sucedido después, me dan ganas de llorar (1989: 80).

Se trataba del proyecto ilustrado de Ortega cuya restauración fue la espina dorsal de la trayectoria posterior de Julián Marías. No otro podía ser el objetivo del Instituto de Humanidades impulsado por Ortega y el propio Marías, entre 1948 y 1949.

Junto con Ortega, reconoció como maestros a otros dos profesores suyos de Filosofía en la Facultad madrileña: Manuel García Morente y Xavier Zubiri. Lo explicó, en primer lugar, en diversos textos del *corpus* que fue a parar a *La escuela de Madrid*: el «Prólogo a *Filosofía española actual*», de 1946 (1969: 223); en «El legado filosófico de Manuel García Morente», de 1945 (1969: 481-486), «Zubiri o la presencia de la filosofía», de 1945 y «La situación intelectual de Xavier Zubiri», firmado en Welles-

ley, Massachussets, en mayo de 1952 (1969: 487-502). Sobre Morente, escribió que fue, ante, todo, un profesor y un decano ejemplar, y un traductor incansable de clásicos: *La decadencia de occidente*, de Spengler; *Investigaciones lógicas*, de Husserl, junto a Gaos; cuatro libros de Kant, los fundamentales, y la *Historia universal* de Walter Goetz, en diez generosos volúmenes, publicada por Espasa-Calpe. Traducir era la manera que había encontrado Morente de completar su magro sueldo de profesor. Ya ordenado sacerdote, Morente ofició la boda de Julián Marías con Dolores Franco, el 14 de agosto de 1941.

En Zubiri, Marías vio a un hombre aún más comprometido con el pensamiento filosófico, pero algo más hermético y laberíntico. En el sistema de Marías, Morente y Zubiri ocuparon un lugar especular respecto a Unamuno, porque tanto Morente como Zubiri fueron profundamente cristianos, y no dudaron en combinar su compromiso con la verdad con la ortodoxia católica. De Zubiri llegó a escribir que hubiera podido ser el autor de una auténtica «Filosofía cristiana» y no sólo de recopilaciones de lecciones.

Marías creía que Unamuno no estaba dispuesto «desde el principio, y esto es lo grave» a «aceptar ninguna ortodoxia, y concretamente la católica, única en verdad posible para él; la causa de ello es un frívolo afán de unicidad, de discrepancia» (1969: 143). En las memorias de Marías encontramos multitud de datos sueltos que nos ayudan a comprender cómo fue construyéndose su identidad, su característico catolicismo desenfadado y liberal, en el cual Zubiri tuvo un papel muy importante. Otra influencia, más literaria, pudo ser la de Juan Valera, de quien dice haber devorado unos cuarenta volúmenes en 1931 (1989: 63). En otra página, declara que los ensayos de Valera habían sido «como esa capa de minio con que se pinta el hierro y lo prepara para la pintura definitiva» (1989: 69). Esa pintura definitiva fue Ortega, pero el poso estilístico, el sustrato ideológico y literato, pudo ser el de Valera, en ningún caso Unamuno.

Marías se dio cuenta de que el vasco refería con más placer a comentarios bíblicos de autores protestantes que de autores católicos. Julián Marías quizás no llegó a la hipótesis de trabajo que podemos manejar actualmente desde una posición más cómoda y con una perspectiva más amplia: lo que Unamuno fue tiene que ver más con un protestantismo unipersonal sin confesión que con la mera frivolidad. Sin embargo, su defensa de Unamuno tenía más que ver con su condición de pionero: «A los españoles, tan poco sobrados hasta hoy de sustancia filosófi-

ca, nos importa salvar las posibilidades metafísicas que encierra el pensamiento de Unamuno» (1969: 205). Y quien mejor supo aprovecharlas, para ordenarlas, actualizarlas y relanzarlas, fue Ortega y Gasset.

En 1945, comentando la edición de *Naturaleza, Historia, Dios* de su maestro y amigo Zubiri, Marías escribía: «Hace treinta años, cuando España llevaba tres siglos de ausencia filosófica, irrumpió en su área intelectual Ortega, que había de crear, desde su propia filosofía y gracias a ella, un ámbito en que esta pudiera vivir» (1969: 492). Entendamos bien esto: Marías encumbró a Ortega no sólo por la calidad de su pensamiento y su universalismo, sino también porque supo crear un hogar para los demás, un ámbito en el que *los demás* también pudieran pensar y escribir. Y en cuanto a Zubiri, escribía a renglón seguido: «Dentro de ese ámbito ha vuelto a producirse, por segunda vez en tan corto plazo, la manifestación de la más rigurosa actividad filosófica dentro de nuestras fronteras. Séame lícito poner en este doble suceso la parte mejor de mis inquietas esperanzas españolas». Este segundo fenómeno fue la publicación de las lecciones zubirianas en *Naturaleza, Historia, Dios*, porque reunía lo enseñado por Zubiri entre 1931 y 1944. La aparición de ese libro, por lo tanto, era un nuevo puente entre el mundo borrado de los años treinta y la triste postguerra, que sólo podía ser iluminada a través de la recuperación de ese antiguo espíritu de libertad y sentido colectivo del trabajo. Como las exposiciones de arte vanguardista impulsadas por Eugenio d'Ors en la Galería Biosca de Madrid, como el fugaz Instituto de Humanidades impulsado por Ortega y Marías en 1948, se trataba de trasladar experiencias del pasado a un presente demasiado oscuro. Cuando Fusi busca el lugar de Marías en nuestra cultura contemporánea, escribe que le debemos «la reabsorción del pensamiento y las ideas españolas de aquella etapa» (2017: 26), la de la edad de plata. Es decir, subraya su papel de continuador.

Marías aceptó con naturalidad su papel epigonal y quiso darle nueva vida: sabía perfectamente y asumió que su labor era la transmisión de todo lo que había aprendido de sus maestros (y lo que seguiría aprendiendo trabajando junto a Ortega hasta la fecha de su desaparición, 1955). Lo explica en un texto de 1946: «Ofrezco en este volumen [*La filosofía española actual*] cuatro estudios sobre otros tantos pensadores españoles de nuestro siglo: Unamuno, Ortega, Morente, Zubiri. Son –junto con José Gaos, discípulo a su vez de todos ellos– mis maestros. [...] Estos cuatro nombres signi-

fican lo más granado que la filosofía ha producido en este tiempo, después de tres centurias de casi total ausencia: repárese en lo que esto supone, sobre todo si se tiene en cuenta que, aparte Unamuno, cuyo papel fue otro, han constituido esa realidad que se llama *una escuela filosófica*, de la cual me honro en ser uno de sus últimos eslabones» (1969: 223). Para sí, reclamó un papel de transmisor y divulgador, y se mostró orgulloso de serlo. En el prólogo a *Miguel de Unamuno* de 1968 escribió:

Los temas de este libro han pasado a ser «bien común» de la investigación posterior sobre Unamuno; sus ideas capitales, la articulación que en él se propone de la obra unamuniana, hasta los epígrafes en que esa interpretación se expresa, reaparecen una vez y otra, con frecuencia de manera anónima y sin ninguna referencia, como ocurre con la poesía o la canción cuando llegan a ser verdaderamente populares. Aunque esto parece infringir en ocasiones los usos establecidos en la república de las letras, quizá, si se mira bien, es lo más a que puede aspirar un autor (1969: 16).

Julián Marías consideraba que había iniciado el estudio sistemático de la obra del rector de Salamanca, e incluso llegó a pensar que se estaban utilizando ideas suyas de un modo no totalmente correcto.

De lo que no podemos dudar es de su compromiso con el papel de recopilador y transmisor que se otorgó a sí mismo:

Si de algo tengo orgullo es de no haber dimitido de mi puesto –el último, sin duda, pero no por eso menos efectivo– en esa escuela, cuando todo lo aconsejaba, y haberla afirmado cuando parecía desvanecida sin remedio. Desde que en 1940 compuse, a mis veintiséis años, una Historia de la filosofía, apenas se encontrará una línea de mis escritos donde no esté actuante esa tradición (1969: 227).

EL ÚLTIMO REGENERACIONISTA (1975-2015)

Marías fue un escritor estático. Hacia el inicio de sus memorias, escribió: «al volver los ojos sobre mi vida, la encuentro *presente*» (1989: 13). Entre 1938 y su desaparición no se movió ni un dedo en su empeño por canonizar y sistematizar el reformismo español moderno y contemporáneo. El 16 de agosto de 1979 publicaba «Una primera imagen de la generación del 98» en *El País*: en ese artículo se preguntaba hasta qué punto Unamuno, Maeztu o el novelista simbolista Llanas Aguilaniedo cumplieron con las expectativas que Rubén Darío se formó de ellos cuando visitó España en 1899 como corresponsal del periódico *La Nación*. Estos

artículos que Marías iba publicando en *El País*, y en plena etapa democrática, son vueltas sobre las preocupaciones de siempre.

Durante la primavera de 1980, Julián Marías escribió *La guerra civil. ¿Cómo pudo ocurrir?*, donde, según Fusi, «enfocó su reflexión sobre la guerra como un estudio de una situación mental colectiva, como una aproximación a una patología de la vida biográfica, como un ensayo que combinaba perspectiva histórica y experiencia vivida» (2017: 25). Pesaba sobre el autor la consideración orteguiana del «hombre masa» como individuo psicológicamente crispado, menesteroso o inmaduro. Durante los años ochenta no dejó tampoco de reflexionar sobre la edad de plata. Marías estudió a fondo los dos «marasmos» de la vida española contemporánea (el de 1898 y el de 1936) en el capítulo XXVII de *España inteligible*, uno de sus libros mayores (1985: 353-370).

Incluso el 14 de julio de 1988, el día en que empezó a escribir *Una vida presente*, el que podría ser su mejor libro, Marías tenía un recuerdo para Ortega, que nunca le abandonaba:

Cada vez he ido sintiendo la necesidad de comprender y formular el contenido de esa vida que ya va siendo larga. He recordado muchas veces lo que Ortega dijo acerca del deber de comunicar la sabiduría sobre la vida concreta, la ciencia vital por excelencia; es poco generoso, decía, no devolver esa vida a la vida. «Quisiéramos, agradecidos, devolver a la vida lo que ella nos ha dado, o le hemos arrancado, devolverlo después de meditarlo y aquilatarlo» (1989: 10).

Hacia más de medio siglo que Julián Marías había conocido a su maestro.

En «Rosa Ortega o la conformidad» (*El País*, 7 de octubre de 1980), homenajeaba a la figura de Rosa Spottorno, viuda de Ortega, que acababa de fallecer a sus noventa años. Sobre ella escribe: «¿Cuánto de Rosa habla en la vida –y en la obra– de Ortega? No es fácil saberlo, pero sospecho que más de lo que parecía, más de lo que muchos pensaban. Las largas, frecuentes cartas, las llamadas casi diarias desde las ausencias alemanas, la “instalación” familiar que Ortega tuvo, y que era tan visible, todo ello sugiere lo que fue la serena claridad, el tranquilo esplendor femenino que Ortega tuvo tantos años al lado».

Entre el 9 y el 12 de julio de 1981, Julián Marías celebró el cincuentenario de la democracia de 1931 ofreciendo al periódico su serie «La vida intelectual en España durante la Segunda República», vida que resumió con el siguiente sintagma: «Ad-

venimiento de la esperanza». Y no de esperanza pero sí de una emoción afín trata un libro que Julián Marías publicó en 1984: *Breve tratado de la ilusión* (1984). Basado en finas observaciones filológicas, Marías se da cuenta de que, en multitud de lenguas, la palabra «ilusión» sólo tiene un significado concreto: espejismo o señal engañosa, objeto observación irreal.

Sólo el castellano (y sobre esto edifica una teoría) añadiría otra acepción del término que le interesa mucho más, consolidada durante el Romanticismo: acto de llenarse de expectativas, amor por el espejismo, utopismo optimista, al fin y al cabo. Se trataba de una de las claves del itinerario de nuestro filósofo: quien, desde la cárcel y la prohibición de enseñar y publicar, menos motivos tenía para ilusionarse con la nación y el Estado que le habían tocado, hacia el final de su vida se da cuenta de que a partir de un legado cultural era posible ilusionarse con un proyecto palpable de convivencia en común. No estoy tratando de negar o afirmar si aquel proyecto de 1978 continúa vivo o no o puede volver a llenarnos de «ilusión» tal y como la entendía Julián Marías. Para otros, dejo el trabajo de intentar salvar o no aquel proyecto a estas alturas de 2020, cuando todo aquel andamiaje parece estar en entredicho de manera cotidiana. Lo que intento aclarar aquí es la relación que estableció Julián Marías entre la cultura de los años treinta de la que participó y su confirmación e implantación política medio siglo después. Lo que buscaba subrayar con este artículo era el papel de transmisor o albacea de una serie de valores, los de los escritores más destacados de la edad de plata, que él consideraba de oro, que Julián Marías quiso para él y para su trayectoria intelectual.

Misión que no olvidó a partir de los años setenta y ochenta. Una síntesis casi perfecta de sus doctrinas sobre el pensamiento español la ofreció en su artículo «España y el pensamiento» (*El País*, 18 de julio de 1979), donde afirma: «Se ha vuelto a remover en estos últimos tiempos la cuestión, casi siempre mal planteada, de la cultura española. Más específicamente, se ha puesto en duda la contribución de los españoles a las tareas del pensamiento, incluso su aptitud para él. Se reconoce fácilmente que en España haya habido, o haya, artistas, literatos, tal vez espíritus religiosos; pero la tentación es borrar de un plumazo la significación de España, en lo que se refiere al pensamiento. Por lo general, los que sobre estos temas escriben no tienen idea muy clara de lo que es propiamente pensamiento, y es dudoso que se hayan tomado la molestia de conocer y justipreciar lo que en

España se haya pensado durante unos cuantos siglos». Marías se indignaba, con razón, de la morbosidad secular con que eran despreciados los productos culturales españoles, tan mal reeditados como desconocidos. Y añadía: «He llegado a la conclusión de que la originalidad española, en muchos sentidos, ha sido muy superior a lo que se esperaba, y como no se suele ver más que lo que se espera, no se la ha visto». De ahí su empeño por rehabilitar el siglo XVIII, o por poner en su justo valor la Escuela de Madrid. Para esta escuela, destacó Marías, acertó con su bautizo, puesto que el *Diccionario de Filosofía* de Ferrater Mora incluyó el término «Escuela de Madrid» a partir de su cuarta edición (Marías, 1969: 221). Mucho más fácil que rescatar un legado colectivo era mantenerlo en una penumbra polvorienta.

En 1971, recuperaba para el primer volumen de *Los españoles* un texto escrito veinte años antes sobre una figura eclipsada del 98, el historiador del arte Enrique Lafuente Ferrari (1971: 217-220). El mismo año publicaba Marías un estudio de la generación del 98 como hecho generacional en sí, aplicando el método orteguiano con sus propias mejoras. Este artículo se tituló «El centenario de la generación del 98», y en él defendía la pervivencia de todas las ideas expresadas por el grupo de escritores que habían nacido en torno a 1871, con Unamuno a la cabeza, porque habían conseguido restaurar el prestigio del ensayo teórico en España (1975: 100-109). Un olvido evidente de este trabajo es el hecho de que Azorín reivindicara el legado de escritores anteriores como Larra o Pi i Margall, al fin y al cabo los que habían compartido época y preocupaciones con Joaquín Costa. Marías no supo ver o no le interesaba, en general, subrayar la relación de los noventayochistas con las formas liberales y románticas anteriores. Una defensa de la autenticidad barojiana llegó el 12 de noviembre de 1972, momento en que Marías leyó en la Real Academia su escrito sobre los «Cien años de Pío Baroja» (1975: 120-130).

El tema del 98 salía una y otra vez. En un trabajo que fue a parar al segundo volumen de *Los españoles* (1972), «La originalidad española», desarrolló el tema de la universalidad de la cultura española a partir de la irrupción de Unamuno y de su continuador disciplinado, Ortega. La «interpretación española del mundo» era el modo a través del cual un filósofo o pensador español podía hacerse europeo, sólo desde las propias raíces, y sin importar formas de fuera en bruto, considerándolas algo más que orientaciones generales o doctrinas que imitar. En ese artículo,

concluye: «La empresa de la generación del 98 fue la posesión de la realidad española» (1972: 17).

En 1980, Marías escribió:

Desde el desastre del 98, la sociedad española había despegado económicamente (con la ayuda de la neutralidad durante la primera guerra mundial), y su pobreza se había mitigado; las universidades habían mejorado más de lo que se hubiera podido esperar, y todo el sistema de la instrucción experimentó un avance extraordinario con la República. Desde el punto de vista de la cultura superior –filosofía, literatura, arte, investigación–, se había entrado en un siglo de oro (2017: 53).

En una fecha tan avanzada como 2002, continuaba escribiendo sobre figuras del 98, presentando siempre un estado de la cuestión actualizado sobre cada uno de sus protagonistas. «Valle-Inclán» fue publicado en *ABC* el 25 de abril de 2002, para luego pasar a formar parte del libro *La fuerza de la razón* (2005). En el mismo volumen, encontramos un completo artículo sobre «Dos amigos de Ortega», Máximo Etchecopar y Jaime Perriau, que serían también discípulos del filósofo (2005: 155-158). En este texto delibera sobre un concepto de su cosecha al que suele referirse, el de «espesor del presente», que se mide por la calidad y densidad de la red intelectual de un país. En ese mismo trabajo Marías escribió que «en España permanecen vivos autores muertos hace largo tiempo: todos los de la generación del 98, y más allá Galdós, Clarín, y otros».

Se me ocurre que Julián Marías acaso fuera el último regeneracionista de la cultura española. En un libro de 1978, *España en nuestras manos*, Julián Marías continuaba expresando un mensaje totalmente orteguiano: «El error consiste en creer que la realidad es blanda, dócil, sin estructura» (1978: 158): se abría un nuevo horizonte para el Estado en el año en que se iba a redactar su segunda Constitución democrática; se estaban alcanzando consensos; de algún modo se estaba llegando a lo que Marías venía persiguiendo durante toda su vida: un régimen de convivencia para todos los españoles, contribuyendo todos a un estado de libertad suficiente y común.

Pero su advertencia tenía que ver con la necesidad de seguir en estado de vigilancia y alerta: no se podía bajar la guardia, dejar de filosofar o sistematizar. Lo expresó en «Destrucción y creación» (*El País*, 26 de agosto de 1979):

Sería menester que los españoles, ante cada acto, cada omisión, cada proposición, se preguntasen qué valor tiene, qué crea o destruye, a dónde nos lleva. Que apoyaran enérgicamente lo que les parece bien, lo que quieren; y que rechazan con no menor energía lo que les parece un atentado a su realidad, a sus posibilidades, a su futuro. Y, por supuesto, que determinaran con claridad quién –individuo, corporación, grupo, partido– quiere y busca una cosa u otra. En una democracia, esto es esencial. La opinión tiene que saber qué han hecho, qué han querido, qué han propuesto los que han sido, elegidos o han intentado serlo, los que van a querer ser elegidos en el futuro.

Este podría ser el mensaje de Marías para nosotros. Completado con esta reflexión del ultimísimo Marías: «Casi todos los males del siglo pasado, que no son pocos, nos parecen evitables. Hubiera bastado cierta resistencia, la afirmación de lo que ya en su momento parecía mejor» («Concordia», *ABC*, 24 de marzo de 2003; 2005: 253).

En palabras suyas de 1980:

La única manera de que la guerra civil quede absolutamente superada es que sea plenamente entendida, que se vea cómo y por qué llegó a producirse, que se tenga clara conciencia del proceso por el cual se produjo esa anormalidad social que desvió nuestra trayectoria histórica. Sólo así quedaría la guerra radicalmente curada, quiero decir en su raíz, y no habría peligro de recaídas en un proceso análogo: únicamente esa claridad, difícil de conseguir, podría convertir en vacuna para el futuro aquella atroz dolencia que sacudió el cuerpo social de España (2017: 33).

Anotemos el lenguaje biológico que sigue utilizando Marías, el tipo de léxico típicamente regeneracionista.

La claridad que reclamaba Marías no ha llegado, o no ha traspasado el campo académico. En lugar de lealtad a la verdad o la verosimilitud de lo que ocurrió sigue socializada una algarabía de opiniones crispadas que continúa manteniendo campos ideológicamente cerrados de semianálisis. La prensa y las campañas electorales así lo atestiguan. Se sigue abusando y sacando partido de la manipulación y la memoria sesgada para mantener vivos los conflictos de 1936, en el plano de las palabras y en los espacios públicos. El volumen *Los españoles 2* (1972) fue concebido como una recopilación de ensayos que intentaba trazar un diagnóstico de la vida cultural y civil en España veinte años después del fin

de la guerra. En un momento dado de su capítulo «La situación actual», Marías señaló dos problemas estructurales: por un lado, la falta de crítica literaria; y en segundo lugar, la falta de equipos científicos que hicieran avanzar el conocimiento para socializarlo. No podemos decir que estas lagunas estructurales se hayan corregido por completo. Más bien podría parecer que estamos, de algún modo, retrocediendo.

Sin sistemas filosóficos la sociedad va a la deriva, y se imponen el simplismo, la irresponsabilidad y el primitivismo. ¿Estaremos olvidando lo que somos y volviendo a banalizar y oscurecer nuestro futuro? En 1972, Julián Marías se preguntaba si el legado de la Escuela de Madrid no estaría a punto de borrarse. Y señalaba tres peligros habituales en la sociedad española: en primer lugar, la tendencia a restringir la libertad; en segundo lugar, el olvido de sí misma, de los símbolos y legados plausibles y comunes y, por último, la insolidaridad con los maestros por un prurito de parecer todos únicos y originales (1972: 24). ¿Habremos renunciado al análisis leal de nuestros problemas para cerrar los ojos ante lo que podría volver a dividirnos?

BIBLIOGRAFÍA

- Fusi, Juan Pablo. «Prólogo» a *La guerra civil. ¿Cómo pudo ocurrir?*, Madrid, Fórcola, 2017.
- Leibniz, G. W. *Discurso de metafísica*, Madrid, Revista de Occidente, 1942.
- Marías, Julián. *Filosofía española actual*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948.
 - . *El existencialismo en España*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1953.
 - . *Filosofía actual y existencialismo en España*. Madrid, Revista de Occidente, 1955.
 - . *Obras*, V. Ediciones de la Revista de Occidente, 1969.
 - . *Los Españoles 1*. Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1971.
 - . *Los Españoles 2*. Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1972.
- . *Literatura y generaciones*. Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- . *España en nuestras manos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- . *España inteligible. Razón histórica de las Españas*. Madrid, Alianza, 1985.
- . *Una vida presente. Memorias 1 (1914-1951)*, Madrid, Alianza, 1988.
- . *Una vida presente. Memorias 2 (1951-1975)*, Madrid, Alianza, 1989.
- . *Una vida presente. Memorias 3 (1975-1989)*, Madrid, Alianza, 1989.
- . *La fuerza de la razón*. Madrid, Alianza, 2005.
- . *La guerra civil. ¿Cómo pudo ocurrir?*, Madrid, Fórcola, 2017.
- . *Breve tratado de la ilusión*, Madrid, Alianza, 2018.
- Pla, Josep. *Grandes tipos*, Barcelona Destino, 2004.



Marcelo Luján: «El cuento es un mecanismo sensible»

Por Carmen de Eusebio



Marcelo Luján (Buenos Aires, 1973) es narrador. Desde 2001 vive en Madrid donde trabaja como coordinador de actividades culturales y talleres de creación literaria. Ha publicado los libros de cuentos *Flores para Irene* (Premio Santa Cruz de Tenerife, 2003), *En algún cielo* (Premio de Narrativa Ciudad de Alcalá, 2006) y *El desvío* (Premio Kutxa Ciudad de San Sebastián, 2007). En 2020, su cuarta colección de cuentos, *La claridad*, obtuvo por unanimidad el VI Premio Internacional Ribera del Duero. También publicó libros de prosa poética: *Arder en el invierno* y *Pequeños pies ingleses*. Y las novelas *La mala espera* (Premio Ciudad de Getafe de Novela Negra, 2009 y Segunda Mención del Premio Clarín de Novela, 2005), *Moravia* y *Subsuelo* (Premio Dashiell Hammett, Premio Tenerife Noir, Premio Novelpol, todos en 2016). Este último título está siendo adaptado a la pantalla por Fernando Franco. Parte de su obra ha sido seleccionada en campañas de fomento a la lectura y traducida al francés, italiano, checo y búlgaro.

***La claridad* es el título de su último libro de cuentos, ganador del VI Premio Ribera del Duero, presidido por Fernando Aramburu, del cual resaltó «la minuciosidad narrativa y la mirada perturbadora de Marcelo Luján, proyectadas en un libro muy persuasivo, que pone de manifiesto un cuestionamiento del idioma y una poética del desarraigo». No es el único premio que ha recibido por sus libros, pero este premio, en concreto, ¿qué significado tiene en su trayectoria literaria? ¿Qué opina sobre los premios literarios?**

Sí, desde luego que haber obtenido un premio de la magnitud del Ribera del Duero es algo especial y una alegría muy grande desde lo personal, porque es un premio, también, al esfuerzo y a los años de trabajo (no fue nada fácil escribir este libro, porque lo hice desde cero, cuento a cuento, sin recurrir a ningún texto anterior). Pero esa alegría es mayor cuando pienso en *La claridad* y en la cantidad de lectores que sentirán atracción por el libro, habida cuenta de la importancia del galardón. Escribimos, por sobre todas las cosas, para que nos lean, así que

la satisfacción es doble. También es un honor para mí incorporarme al palmarés de autoras y autores tan brillantes que me preceden en este premio. Y, por supuesto, que el libro lo publique la mejor editorial del mundo dedicada el cuento, es otro aliciente para estar feliz.

Con respecto a mi opinión sobre los premios, no tengo dudas de que son una herramienta y un canal de absoluta validez para los autores, exista o no un verdadero proceso de criba. Si hay una criba fidedigna, si nuestros textos son seleccionados después de haber competido en igualdad de condiciones, entonces el valor es inmenso. También hay premios, mejor dicho, reconocimientos, digamos, a la trayectoria (e incluso otros galardones gobernados exclusivamente por intereses editoriales) que aportan, porque no sólo resaltan el trabajo creativo, sino que dan visibilidad a una obra literaria. En lo personal, han aportado muchísimo a mi carrera: mis cuatro primeros libros fueron publicados a través de premios. De todos modos, siempre digo que hay que presentarse con total escepticismo. Creemos y hasta confiamos en que lo

nuestro es bueno, pero deberíamos recordar que sólo es una creencia nuestra y que siempre puede haber algo mejor. Esta filosofía la sigo sosteniendo.

El libro lo componen seis cuentos, seis historias distintas, una de ellas compartida por dos cuentos. Como lectora siempre me ha parecido que lo más difícil de los cuentos es concentrar todo un universo en pocas páginas, porque eso es lo que espero encontrarme. ¿Son las historias las que lo determinan todo?

Desde mi punto de vista, sí. La historia que tenemos dentro y que pugna por salir a través del texto es lo que tiene que definirlo todo. Primero está la historia y todas las decisiones técnicas deben aparecer en segunda instancia. El acierto en estas decisiones determinará la correcta transmisión del relato, nada menos. Luego hay historias que sólo funcionan en un cuento y otras que necesitan de la extensión y del carácter acumulativo de la novela. Dijo Cortázar que si la novela gana por puntos el cuento debe ganar por *knockout*. Esta metáfora boxística ilustra perfectamente las diferencias entre los géneros (no los enfrenta, los diferencia). El cuento es un mecanismo sensible y de extrema delicadeza, un mecanismo que ante el menor fallo, ante la menor distracción (del autor y, en consecuencia, de los personajes), pierde su elemento más significativo y excluyente: la tensión. La novela pocas veces corre estos riesgos porque opera de otro modo y su mecanismo de transmisión influye en el lector desde la acumulación (por puntos, según la metáfora que cité antes). En el cuento no hay tiempo para acumular nada y sólo se puede ir directamente y sin distracciones hacia un único objetivo: el desenlace. Pero la clave está en saber anudar los hilos que arrastren al lector hacia ese

golpe final (el *knockout*, al estilo, digamos, de Poe, porque Chéjov no buscaba ningún golpe y sus cuentos también funcionaban).

Es un libro oscuro, se mueve entre el género negro y el fantástico, existen fenómenos paranormales, sin embargo está anclado en la realidad. ¿Podría hablarlos de la combinación de lo fantástico y lo real? ¿Qué lugar ocupa el género literario en la escala de sus intereses?

Nunca pongo por delante el género narrativo y mucho menos el género literario, porque esta medida me parece uno de los errores más peligrosos como creador. Antes decía que todas las decisiones técnicas tienen que estar tomadas con el único propósito de favorecer a la historia y su mejor modo de transmisión. Pero es interesante lo que me pregunta sobre lo paranormal y lo tangible, sobre la mixtura entre el género fantástico y el *noir*. Hay un intento constante de naturalizar el relato con la humanización del componente fantástico. Y donde más se puede apreciar esta intención es en «La chica de la banda de folk», con ese personaje femenino, digamos, extraño, pero que tiene un objetivo del todo humano: besar. La problemática y el conflicto anidan allí. En primera instancia, no importa de dónde viene esa chica (no le importa a la historia y no le importa al personaje masculino), lo único que moviliza a la narración es la búsqueda de ese objetivo lleno de pureza. También hay pureza en «Más oscuro que tu luz». Y en ambos textos esa pureza y esa bondad están abrigadas por lo oscuro (que es, dicho sea de paso, la etiqueta más acertada para definir el *noir* moderno), por la transgresión de la existencia humana en tanto individuos físicos y tangibles.



Como decía Rafael Chirbes: «Mirar desde otro lugar y de otra manera, para contar como si fuera la primera vez algo que parecía que ya había agotado su capacidad de ser dicho». ¿Qué ideas le atraen más a la hora de abordar los temas?

Sin dudas, todo el abanico de claroscuros que se desata en casi cualquier relación humana. Qué somos y en qué nos convertimos cuando nos hacen daño, pero también las experiencias redentoras que en ocasiones completan el círculo de perversidad. Creo que para esta premisa no existe una herramienta más útil que la ficción, donde es el autor quien toma las decisiones, donde es el autor quien elige el modo de ubicar la mirada. En este sentido la cita de Chirbes es muy precisa porque todo está ya contado y depende de nosotros, los escritores, saber colocar ese prisma que proporcionará una nueva visión de los hechos. Por poner un ejemplo personal, me gusta retomar uno

de los más potentes relatos de la tradición oral: la leyenda urbana. Se trata de narraciones que permanecen vivas y tan activas a través de las generaciones. Lo hice en 2007 con *El desvío*, en 2012 con *Moravia*, y ahora con *La claridad*, concretamente en el cuento titulado «La chica de la banda de folck». No sé si existe un ejemplo más ajustado, me refiero a la leyenda urbana, para confirmar que nada está del todo agotado en literatura si sabemos colocar acertadamente la mirada.

¿De dónde surgen sus historias? Cuéntenos algo de su taller, de lo que no ve el lector.

Las historias más logradas en literatura son las que no surgen de ningún sitio concreto y también las que recogemos, en última instancia, desde la experiencia. Como explicaba Juan José Saer, la ficción no equivale a mentira. Esta afirmación significa que un relato debe procurar cons-

truirse como una mixtura de lo que hemos vivido y de lo que nunca hemos vivido. Saber alcanzar esa suerte de grado más o menos mágico es la llave de un relato logrado (ya sea en el cuento o en la novela, los dos grandes géneros de la narrativa). Para mí, es muy importante la planificación. Y no me refiero a confeccionar escaletas o guías de lo que será el libro: me refiero a tener bien claro sobre qué quiero hablar y cómo voy a contar la historia. A menudo, estoy años resolviendo estas dos premisas. Y esa es la razón de que haya tanta distancia temporal entre mis publicaciones. No me interesa publicar de prisa, no me interesa sacar al mercado textos porque el propio mercado editorial me lo requiera. Si no tengo un tema del que me realmente me interesa hablar, si no consigo detectar el más acertado modo de transmisión para una historia, no tengo nada y de poco vale ponerme a escribir. Todo está ya contado y una de las funciones que deberíamos tener como objetivo los escritores es intentar aportar cosas nuevas, arriesgar en lo técnico y en los modos, proponerle experiencias nuevas al lector. Puede que en el intento fallemos, puede que no logremos nada extraordinario o conmovedor o de interés. Pero tenemos que intentarlo o nuestro oficio no tendrá apenas brillo.

El cuento «Espléndida noche» empieza con la siguiente frase: «Puede que haya sido el azar». Todas las historias se desarrollan en el terreno de lo cotidiano y es ahí donde aparece lo extraordinario, lo que hará que todo cambie, casi siempre, trágicamente, dejándonos un sentimiento de vulnerabilidad. ¿Tan cerca estamos siempre de los límites y sus desafíos?

El azar forma parte de nuestro día a día mucho más de lo que en verdad creemos.

En este sentido, le damos muy poca importancia, lo olvidamos, no tenemos en cuenta qué habría pasado si... (y aquí, en este punto, debo aclarar que me estoy refiriendo a pequeños movimientos, a decisiones menores, ínfimas, invisibles). La mayoría de mis relatos procuran jugar con esta concepción trágica de lo que podríamos haber sido y de los tan diferentes destinos a los que habríamos llegado si aquella noche nos hubiéramos quedado en casa o si aquella mañana no hubiésemos montado en aquel tren. Por eso, es que me gusta tanto trabajar las historias siempre desde una base de absoluta cotidianidad. Si partimos de lo cotidiano, de los escenarios o de las situaciones en las que nos reconocemos, las más sencillas variaciones tienen relevancias y los hechos extraordinarios son fulgurantes, aterradores y memorables. También me interesa mostrar lo vulnerables que somos como individuos, desde luego. Lo expuestos que estamos al mal. Creemos y confiamos en que la seguridad es un elemento constitutivo de nuestra sociedad, que vivimos más o menos protegidos por un contexto controlado, de que los peligros son todos evitables si cerramos con llave nuestras puertas y miramos a ambos lados antes de cruzar la calle. Creemos y confiamos en que nada malo nos sucederá si cumplimos la ley y procuramos ser personas de bien. Pero ahí fuera está siempre todo lo malo, todo lo que nos puede destruir y convertir nuestras vidas en un desastre. En todos los casos, es el azar el que se apiada de nosotros y, un día más, nos perdona.

El primer cuento se titula «Treinta monedas de carne». Marta, su protagonista, es una mujer envenenada por los celos y que encontrará, en la venganza,

su salvación. Es un cuento terrorífico y no porque el autor, usted, nos lo diga, sino porque nos dejó a los lectores imaginarlo y, al mismo tiempo, nos creó un dilema moral. Desde luego, es intencionado, ¿cuál es esa intencionalidad?

«Treinta monedas de carne» es un cuento sobre la traición. Esa era la idea inicial y, creo, eso es lo que se puede observar al completar la lectura. Sin embargo, son muchos los componentes que atraviesan la historia, muchas, podríamos decir, unidades de convivencia, todas presentadas en la más absoluta cotidianidad. Dos parejas jóvenes que están disfrutando de un descanso vacacional en un *camping* a orillas de un pantano en medio de un valle. El clima y el entorno son inmejorables para que todo vaya bien. Pero nada irá bien porque nada nunca está del todo asegurado y casi cualquier acción menor puede desestabilizar toda esa simbiosis de calma y bienestar. Y es lo que sucede. El primer elemento desestabilizador son los celos (una de las emociones que menos vigilamos y que resulta ser uno de los sentimientos más dañinos que padece el ser humano). Son los celos lo que generan inseguridad en el personaje (Marta), y son esa inseguridad y esa falta de confianza los disparadores. Luego sucede un hecho extraordinario (azaroso) y el personaje decide, desde la lucidez, traicionar, entregar, destruir a otra muchacha (que estaba a salvo de las incidencias del azar). Es un cuento extremadamente descarnado y lleno de oscuridad, una oscuridad que se potencia por surgir en un contexto espacial de absoluta claridad (a esta propuesta de claroscuros me refería antes). Pero no sé si plantea un dilema moral: para mí no hay discusión alguna

porque la acción de Marta alcanza unas cotas altísimas de vileza, algo que podría haber evitado aunque su propio pellejo estuviera en juego. Y aquí sí podríamos abrir el debate sobre aspectos relacionados con la supervivencia y ese sistema inherente al ser humano: ¿nuestro bienestar está por encima de todo (aun si con ello perjudicamos al prójimo)?

LA MEZCLA DE CITAS BÍBLICAS
CON FRAGMENTOS DE CANCIONES
DE ROCK O POP ME RESULTÓ UNA
COMBINACIÓN POTENTE DESDE
EL PUNTO DE VISTA ESTÉTICO Y
SENSORIAL

El discurso moral en los cuentos es inexistente, sin embargo, todos llevan como antesala una cita bíblica que funciona como advertencia ¿No cree que, de algún modo, estas citas nos sitúan en un plano moral? ¿Qué le atrajo de la Biblia para este libro?

Los epígrafes de cada uno de los cuentos de *La claridad* son otro de los elementos que colaboran en la conformación de ese gran objetivo que me propuse al escribir esta colección: la armonía, que sea un libro, que el lector, al terminar de leerlo, sintiera eso, que leyó un libro. Es la razón por la que todos los relatos tienen una misma propuesta inicial, me refiero al aspecto paratextual. Además, la mezcla de citas bíblicas con fragmentos de canciones de, digamos, *rock* o *pop* me resultó una combinación potente desde el punto de vista estético pero también desde lo sensorial. Dicho esto, debo insistir en que no hay intención de índole

moral en estas composiciones. La Biblia es un texto que me fascina porque contiene innumerables escenas negras, con un tratamiento maravilloso de lo satánico, de lo fantasmal, de la maldad, de la traición y de la muerte como efecto secundario. En la Biblia, los muertos vuelven a la vida y los entes superestructurales, una deidad suprema y todos los ángeles, dialogan con los seres humanos. En definitiva, la Biblia como narración, quiero decir (y esto es fundamental), omitiendo el componente religioso, es impresionante porque advierte constantemente del mal que existe en el mundo de los vivos. Al menos en narrativa, un epígrafe debe ser ese brevísimo resumen de lo que vendrá, de lo que le depara al lector la historia que está a punto de comenzar. «Ilumina mis ojos así no caeré en el sueño de la muerte»: es una síntesis magistral, con mucho vuelo literario, para anticipar, sin desvelar, qué historia de ficción se esconde en «La chica de la banda de folk».

Una característica que encontré en este y otros cuentos del libro es la de anticiparnos lo que va a pasar. En el lector produce varios efectos, uno de ellos es crear una atmósfera de tensión que nos impide dejar de leer el cuento hasta el final. ¿Cuál es el fin último de este recurso?

Ese mismo: sostener la tensión (concepto cortazariano fundacional) en unos cuentos que exceden por bastante la extensión media del género. Pero el recurso motiva otras cuestiones que nacen en lo técnico y se desplazan y expanden, desde la transmisión, hacia el destinatario del mensaje: el lector. No es la primera vez que lo utilizo: *Subsuelo*, mi última

novela, explota esta forma narrativa a lo largo de todo el relato. Se trata de una voz externa y omnisciente, tanto en la citada novela como en tres de los seis cuentos que integran *La claridad* (los que están contados en tercera omnisciente: única voz capaz de conocer el futuro). Es la anticipación de hechos y acciones y parlamentos, el núcleo de este singular recurso, increíblemente poco esgrimido en literatura moderna. Recuerdo ese inicio abrumador de *La voz dormida*, por citar un ejemplo cercano, pero en general no es una práctica que se realice con absoluta conciencia de lo que implica, así como tampoco con el principio narratológico que pretendo aplicar. Un narrador que tiene la capacidad de saber qué ocurrirá después de, o que conoce qué dirá un personaje media hora más tarde. Y los actores del relato lo ignoran pero, entonces, no el lector. Aquí es donde se produce el efecto buscado: el lector asume, casi a la fuerza, un rol que lo incluye en el desarrollo de la historia, además de exigirle que vaya a «ver» la escena en donde sucederá aquello que sólo él sabe que sucederá y que ni él ni ninguno de los personajes podrán impedir que suceda. Hay cierta malevolencia técnica en el sujeto del enunciado, sí, y es un precio asumible en relación a lo que se genera en el plano, digamos, cognitivo del receptor del mensaje. En *La claridad*, los tres cuentos narrados desde una voz omnisciente, tienen la particularidad de acabar en futuro narrativo, es decir, todo el desenlace del relato (una instancia estructural demasiado clave para que funcione la historia) está contado en futuro, esto es, en una situación temporal que aparece fuera del tiempo del relato.

Algunos escritores escriben para un tipo determinado de lector o para otros escritores, en su caso el lector no es un lector concreto. ¿Quién es para usted el lector y qué lugar ocupa en su escritura?

Siempre digo que los escritores escribimos para que nos lean (o eso debería ser uno de los grandes objetivos de todo escritor: contar para ser escuchado, mostrar lo que nos importa o inquieta o excita o perturba, que el mundo sepa nuestra opinión y nuestro modo de expresar lo que sentimos como individuos). Yo no escribo para nadie en particular, porque no puedo saber quién será ese lector que hunda la mirada en mis textos. Pero sé que hay alguien ahí fuera que podría leerme. Y leer ficción, a día de hoy, convengamos, en este mundo nuestro donde todo es inmediatez, donde los hechos nos pasan por encima y casi no tenemos tiempo para detenernos a observar o a contemplar casi nada, leer ficción, dedicar una semana de nuestras alocadas y díscolas vidas a la lectura, es un acto más o menos estoico y desde luego extraordinario. Por esta razón, lo mínimo que deberíamos hacer los escritores modernos es tener respeto por esa persona que decide detener su vida durante todas esas horas que enseguida son días y hasta semanas, para leer nuestras ficciones. El respecto nace y existe en la siguiente y confusa afirmación: escribir bien. Y se supone que siempre intentamos escribir bien, aunque lo cierto es que no siempre y no todos los escritores escriben lo que en verdad le importa a la historia que pretenden contar, no todos suprimen lo que sólo a ellos les interesa, cuestiones que poco tienen que ver con la esencia del mensaje. A esta práctica, en el barrio,

la llamamos «enrollarse», y su devenir natural convierte al texto en «un rollo». Y esto nada tiene que ver con los gustos literarios. Hace más de cien años, en su decálogo, Horacio Quiroga dijo algo así como que en literatura, para expresar que del río soplabla una brisa helada, hay que escribir eso: del río soplabla una brisa helada.

¿Desde el principio tenía claro que iba a ser un libro integral? ¿Qué es más difícil de escribir para usted una novela o libro de cuentos?

Antes explicábamos algunas diferencias entre el cuento y la novela pero me gustaría ser más exacto a propósito de la pregunta y de este libro titulado *La claridad*, que comenzó siendo un proyecto de libro desde el mismo inicio de la idea. Lo primero es completar cada cuento, es decir, escribir centrado únicamente y que el relato funcione y que ese funcionamiento respete las claves del género. Una de esas claves más sobresalientes es la autonomía: en un cuento la historia no puede depender o estar supeditada a absolutamente nada externo (a ningún otro dato de ninguna de las otras historias, teniendo en cuenta que ese cuento pertenece a una colección). Sin embargo, entendí que esta premisa se podía respetar sin que ello se viera rasgado por la inclusión (no forzada) de elementos que convivieran o se potenciaran en alguna o algunas de las otras historias del libro. Y que esto provocaría nuevas sensaciones en el lector. Y el libro contiene varias propuestas de esta índole, varias y del todo disueltas hasta un punto casi impalpable aunque el cerebro del lector sí las detecte de un

modo más o menos subliminar. El caso más expuesto sucede entre los cuentos «Una mala luna» y «El vínculo», donde esa mujer misteriosa del segundo ejemplo es la madre de los hermanos del primer caso. En *La claridad* también hay conexiones con *Subsuelo*, pero son guiños que decidí hacerle a los lectores de esa novela, cuyo recorrido sigue sorprendiéndome y ha superado todas mis expectativas. Pero por supuesto, no haber leído *Subsuelo* de ninguna manera merma a ninguno de los cuentos.

Sobre los índices de dificultad entre una novela y un libro de cuentos, me costó bastante más escribir *La claridad* que cualquiera de mis novelas, pero esto se debe a la propia concepción del libro: desde los albores lo entendí como un todo, y construir un todo respetando la autonomía de cada unidad narrativa (algo que no sucede en la novela, donde las unidades narrativas, los capítulos, operan de modo opuesto) fue complejo y en verdad agotador. Para decirlo en pocas palabras, este libro de cuentos me costó el doble de tiempo y de esfuerzo que cualquiera de mis novelas.

A pesar de que en España se han publicado y se siguen publicando muchos libros de cuentos, seguimos con la asignatura pendiente del reconocimiento al género, quizá, difícil de entender para un escritor hispanoamericano, y en su caso, argentino, donde la tradición cuentista es profunda y extensa. Me gustaría, para terminar la entrevista, que nos diese su opinión. ¿Por qué cree que seguimos sin valorar el cuento? ¿De dónde viene esa falla? ¿Influye el mercado editorial, más empeñado

en la novela extensa, de compañía, la mascota del mes?

Es un tema de cierta complejidad pero podríamos buscar el origen en la tradición literaria de estas dos regiones hispanohablantes. Un artista, un creador, siempre es hijo de su entorno y de la sociedad que lo educó como individuo. Yo estoy educado en la tradición literaria rioplatense, pero llevo veinte años viviendo y escribiendo desde España. Y hay muchos autores y autoras hispanoamericanos que viven y escriben desde España. Esto ha generado una de las corrientes más interesantes de toda la historia de la literatura en castellano: el mestizaje. Nunca antes, ni siquiera en el denominado *boom*, había sucedido algo así. Nunca antes tantos latinoamericanos escribieron desde España. Digo todo esto porque tengo la plena confianza de que el cuento como género acabará implantándose en España más temprano que tarde. Es cierto que su fuerza en el continente americano (incluyo, por supuesto, a Estados Unidos) es absoluta, desde Flannery O'Connor a Haroldo Conti, pero ya hay en España grandes cuentistas y las nuevas generaciones tienen al cuento ubicado en un sitio privilegiado. También está ese otro aspecto significativo que es provocar demanda, que los lectores quieran leer cuentos. No sólo debemos pedir a los escritores que escriban cuentos, sino que el mercado lo solicite. Debe ser un mecanismo en constante movimiento y uno de los parámetros es educar al lector común, que pida y exija libros de cuentos. Entonces el mercado, y el mundo editorial en particular, será más proactivo y ya ningún editor te dirá ¿no tienes, mejor, una novela?



Félix de Azúa, o una honestidad más radical

Por Patricio Pron

«¡Quien tenga algo que decir, que dé un paso adelante y que se calle!», exigió Karl Kraus en una ocasión; pero Félix de Azúa (Barcelona, 1944) no parece prestar gran atención a los consejos de los austríacos eminentes: desde hace años es uno de los articulistas más leídos y polémicos de la prensa española, en la que suele alertar de los peligros del nacionalismo catalán, ignorando a menudo los del español, no menos importante y cuantitativamente más significativo; revisita y cuestiona las continuidades del franquismo al tiempo que viva a las figuras políticas que constituyen su prolongación más evidente; adhiere a las opiniones de quienes ven en la Constitución española algo más que el resultado de un consenso provisorio por definición; juega el pésimo juego de abrazar un extremismo para rechazar otro.

Nada de esto se encuentra «a la altura» de la estatura intelectual de Azúa, doctor en Filosofía, catedrático de Teoría del Arte, miembro de la Real Academia Española, uno de los escritores y ensayistas europeos más importantes de los últimos cincuenta años; pero, precisamente por ello, es eficaz a la hora de propagar una visión distorsionada de su autor en el marco de la cual puede imponerse la conclusión errónea de que, como sucede con la de la mayor parte de los polemistas españoles, su obra literaria sería remanente, un simple apéndice de unas opiniones terminantes pero circunstanciales, su-peditadas como están a acontecimientos que, al menos en España, son olvidados antes incluso que las reacciones que suscitan.

*

Pero Félix de Azúa publicó su primer libro en 1968, a los veinticuatro años, fue voluntaria o involuntariamente un novísimo y perteneció a la promoción de intelectuales que rompió con el aislamiento que el régimen de Francisco Franco y el nacionalismo cultural habían impuesto a su literatura, así como uno de los pocos escritores de este país auténticamente cosmopolitas, algo que *Tercer acto* viene a recordar no sin ironía, ya que la novela transcurre en un café parisino de segunda categoría, una habitación sin ventanas en la parte vieja de Barcelona, varias infraviviendas de la capital francesa, una comisaría, una villa alemana sin demasiado atractivo junto al río Sarre, una casa indistinta en un suburbio barcelonés, un convento que acoge indigentes de esa ciudad, una cueva en los alrededores de un pueblo costero.

Los desplazamientos a los que se someten los personajes de esta novela pueden parecer azarosos, así como los saltos tempo-

rales de la narración (2017, 1971, 2007, 1963, 1960, etcétera), pero Azúa no suele dejar nada librado al azar. A lo largo de una trayectoria de casi medio siglo, ha ido de la poesía a la novela y de la novela al ensayo y al periodismo, en un recorrido en el que cada movimiento responde a una desilusión: con la poesía (tras la publicación de libros como *Cepo para nutria*, 1968; *El velo en el rostro de Agamenón*, 1970; *Lengua de cal*, 1972; y *Farra*, 1983; reunidos en 2007 bajo el título *Última sangre*) debido a lo que en su *Autobiografía de papel* (2013) llamó «la imposibilidad de mantener la ambición moderna de una poesía como fuente de conocimiento, en igualdad con la ciencia y la religión» (71), y con la novela (después de publicar su ciclo de las «lecciones»: *Las lecciones de Jena*, 1972; *Las lecciones suspendidas*, 1978, y *Última lección*, 1981; *Mansura*, 1984; y las muy exitosas *Historia de un idiota contada por él mismo o El contenido de la felicidad*, 1986; *Diario de un hombre humillado*, 1987, Premio Herralde; *Cambio de bandera*, 1991; *Demasiadas preguntas*, 1994; y *Momentos decisivos*, 2000) a raíz de la imposibilidad de sustraer la novela de la lógica en la que la inscribe su condición de mercancía y como resultado de lo que parece haber sido una internalización del conocido rechazo *valeriano* al género. Para Azúa, «La poesía ha extinguido su presencia social y es ahora un intercambio privado de excelentes profesionales cada vez más próximos al artesanado, la novela es un negocio competitivo que ha regresado a la mejor tradición mercantil, el ensayo ha llegado a competir con la novela, pero el periodismo se ha expandido de un modo colosal hasta dominarlo todo y dejar de ser “periodismo”, es decir, artículo de diario» (*Autobiografía de papel*, 143).

*

Azúa comenzó a escribir en un período en el que, como afirma, «el ámbito de la escritura artística se mantenía sin cambios esenciales desde los últimos dos siglos, es decir, desde el Romanticismo europeo de finales del XVIII (pongamos que desde 1790)»; a partir de ese momento, sin embargo, «nos tocó vivir una transformación que ha desfigurado por completo el aspecto, la forma, las estrategias del arte de escribir, en cosa de treinta años» (*Autobiografía de papel*, 20). *Autobiografía sin vida* (2010) y *Autobiografía de papel* daban cuenta de esa transformación recurriendo a una estrategia narrativa singular, ya empleada previamente en un excepcional *Diccionario de las artes* (2002 y 2011): narrar el

final de la concepción romántica del arte, que el autor llama «el acabamiento», como una trayectoria personal, una suerte de autobiografía en la que no importan las intimidades del sujeto sino la forma en que éste ha habitado su época y ha sido habitado por ella.

Tercer acto constituye la clausura de ese proyecto, tras las dos «autobiografías» y *Génesis* (2015). Azúa traza en ella un retrato de su generación y del recorrido que algunos de sus miembros realizaron entre la versión catalana de la dictadura franquista, que animaba las mejores páginas de la *Historia de un idiota [...]* y que aquí es definida con extraordinario acierto como «soez» (13), la confluencia y los estudios en París y el retorno a una España sólo superficialmente modernizada: cuando uno de los miembros de su círculo se encamina hacia su muerte, el narrador y su hermano «provisorio» deben salir a buscar a una mujer cuyas contradicciones, tempranamente advertidas por el primero en una sesión de ingesta de ácido lisérgico, ilustra las de su generación. La búsqueda deviene un pendular entre tiempos y lugares por el que desfilan, sin que importe demasiado su identificación por parte del lector, avatares de Agustín García Calvo, José Luis Aranguen, Ferrán Lobo, Javier Fernández de Castro, Fernando Savater, Víctor Gómez Pin y Rafael Sánchez Ferlosio.

«Aún vivía el dictador y seguíamos siendo oficialmente un grupo de exiliados de la dictadura, aunque ninguno, excepto Julio Silvela Silva, fuera en verdad un represaliado, los demás estábamos allí por aburrimiento, por azar, por romanticismo o por aventura, pero nos sentíamos dolorosas víctimas del régimen» (69), recuerda Azúa, desacralizando una estancia en París de la que algunos integrantes de su generación se valieron pocos años después para probar su participación en una lucha antifranquista que, si realmente existió, tuvo lugar en algún otro sitio. «La verdad es que nunca habíamos sacrificado nada, ni nos habíamos arriesgado, sólo tomábamos un hábito y poníamos el gesto dramático del que se arriesga y se sacrifica, pero sin jugarlos nada. Una farsa», admite (92). La muerte de Franco puso fin a ese fingimiento; pero, como narra Azúa, sólo dio lugar al regreso a España de los jóvenes «exiliados» parisinos del círculo y a la creación de nuevos disfraces, comenzando por el de la acción comunicativa en el ámbito universitario como parte de un esfuerzo democratizador de la sociedad española caído en mayor o menor medida en saco roto, como pone de manifiesto la emergencia de corrientes subterráneas de odio y

extremismo antidemocrático de los últimos años. «Entramos todos de golpe y sin darnos cuenta en el mundo detenido de las personas mayores», escribe Azúa:

Cada uno de nosotros, en universidades madrileñas, inglesas, vascas o catalanas, sufrimos aproximadamente la misma experiencia, lo que provocó un último equívoco, y es que cuando nos encontrábamos o reuníamos, fuera al cabo de una semana o de cinco años, parecía que nada hubiera cambiado porque a todos nos había sucedido exactamente lo mismo y sólo las arrugas y los achaques añadían alguna novedad a las conversaciones, siempre chorros de orina política que caían en el sumidero de las novedades sin dejar huella. Persuadidos de pertenecer a un ámbito privilegiado donde las mejores cabezas forjaban el futuro de la sociedad no nos percatamos de que en realidad éramos empleados de una oficina en la que el mando lo ostentaba la máquina administrativa, perfectamente acéfala y endógama. [...] Hicimos mucho daño (210-212).

*

A lo largo de *Diccionario de las artes* y en otras intervenciones suyas, Azúa ha defendido una cierta irresponsabilidad del arte, un rechazo a su instrumentalización política y a los extremos que lo conciben, ya como una manifestación de fuerzas sociales, ya como la expresión irreductiblemente individual del genio, y, aunque pudiera no parecerlo en una primera lectura, *Tercer acto* es consecuente con esa defensa: se trata de un ajuste de cuentas, pero está repleto de pequeños y grandes momentos de un humor sardónico y eficaz; también es un recordatorio de que los engaños que practicamos nos tienen a menudo como sus primeras víctimas, que el esplendor es fugaz y su final es inevitable, que las muchachas en flor sólo lo son por un breve instante y que todo es vanidad, pero también de que, como su autor escribió en *Historia de un idiota* [...], existe un «lado tercamente glorioso de los hombres, los cuales, incluso en justificación de sus acciones más abyectas, son capaces de edificar monumentos de perdón, comprensión y esperanza» (71).

Se trata del resultado de unas convicciones adquiridas a lo largo de una vida no sólo leída y escrita («De pronto el mundo entero se convirtió en diferentes modos de hacerse papel: libros, folios, documentos, cuadernos, cartas, enciclopedias, fichas, diarios, diccionarios, los objetos mismos desaparecieron y sólo me

importó su modo de plasmarse en el papel», afirma en *Tercer acto*, 206), sino también vivida en la contradicción inherente a reconocer la banalidad de todos los propósitos humanos pero creer en los nuestros para que la «tentación del abismo» no nos hunda. No exhibe la exageración cómica de la *Historia de un idiota [...]* ni es tan ensayística como las dos «autobiografías», carece de la ligereza de (por mencionar dos novelas que abordan en mayor o menor medida el mismo período de tiempo y la misma generación) *El gran momento de Mary Tribune* de Juan García Hortelano (1972) y *Noches de Bocaccio* de Juan Marsé (1987, publicada en 2011) ni incurre en lo que un testigo de excepción como Fernando Savater describió en una ocasión (hablando de los primeros libros de Azúa) como el producto de «un excesivo mimetismo con la fórmula narrativa de Juan Benet y cierto regodeo críptico»; pero, de alguna manera, surge y se inspira en los sitios que su autor visita más a menudo en sus libros, por ejemplo en ensayos como *La invención de Caín* (1999 y 2015), el *Diccionario* y las *Nuevas lecturas compulsivas* (2017), y que ninguna compañía aérea se ha tomado la molestia de conectar todavía, por alguna razón desconocida: de una cueva en la francesa Ardèche hasta la playa de Chesil, en el sur de Inglaterra, pasando por una torre en Tubinga, un castillo cerca de Burdeos, Kassel y cierta cabaña en la Selva Negra; se parece sobre todo a *Génesis*, la novela anterior del proyecto, a la que supera.

Sobre la novela planean dos o tres preguntas, sin embargo. La primera consiste en qué hacer con el mandato paradójico que preside la obra: ¿Debemos leerla sin olvidar que sus personajes están «inspirados» en personas reales o ignorar por completo este hecho? Y si no se debe leer este libro como una novela «en clave», ¿por qué esta historia, estos personajes y estas vicisitudes y no otras? La segunda pregunta que sugiere la novela es qué tipo de lectura puede esta suscitar que no la sitúe en el marco de una crítica literaria hispanohablante consensual incluso en sus manifestaciones más aparentemente extremas cuyos criterios absolutos de valor son, en el mejor de los casos, «me ha emocionado» y, en el peor, «no se entiende». Por último, *Tercer acto* obliga a los más asiduos lectores de Azúa a preguntarse por qué razón recurre el autor a la novelización de unas experiencias si la novela (en particular, la novela realista, como esta) ha ingresado ya, como Azúa ha dicho en numerosas ocasiones, en un territorio de inanidad del que nada puede extraerla, completamente sumergida como está en «el acabamiento».


No son preguntas fáciles de responder y, por lo tanto, es maravilloso que una novela contemporánea las suscite. *Tercer acto* es un tipo singularísimo de novela de formación en el que no hay formación alguna excepto la de una sensibilidad y unas ideas que son todo lo que Azúa está dispuesto a revelar de sí mismo, al margen de la conmovedora dedicatoria de esta novela: al igual que en su poesía, la despersonalización de la experiencia abre un campo de posibilidades, pero también limita las lecturas y las vuelve forzosamente ambiguas. La contingencia de que un libro sea leído de diferentes maneras por lectores distintos parece haber desaparecido del horizonte de posibilidades de la crítica literaria en español en las últimas décadas, pese al prestigio que todavía parecen conservar incluso en ella «Pierre Menard, autor del Quijote» de Jorge Luis Borges y Terry Eagleton, quien alguna vez propuso irónicamente la creación de un «Reader's Liberation Movement»; sin embargo, es un hecho que las grandes obras del arte literario suscitan lecturas a menudo antagónicas y que en ese antagonismo radica su perdurabilidad y su fuerza. Azúa, que no parece haber olvidado esto, es, como recordaba Andreu Jaume en alguna ocasión, el más vigoroso vínculo que nos une con la producción de Gabriel Ferrater, Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral y Juan Benet; uno de los últimos de una escena literaria que, en su amplitud y extraordinaria diversidad, podía albergar, pese a todo, la marginalidad gozosa de Francisco Ferrer Lerín y la pretensión de centralidad de Pere Gimferrer y Javier Marías, las derivas narcisistas de Julián Ríos y Juan Goytisolo, los intentos de Vicente Molina Foix y la narrativa comercial, pero no por ello más exitosa, de Terenci Moix y de Manuel Vázquez Montalbán: parece haber sido una escena en la que el juicio crítico no podía eludir la complejidad ni el reconocimiento de posibilidades y limitaciones de las estéticas de autores muy distintos; es decir, una escena mejor que la actual.

Tercer acto podría venir a recordarnos esto, pero hace mucho más: restituye a la novela su doble condición (la de mercancía, sí, pero también la de vehículo privilegiado para narrar la existencia del sujeto y de la sociedad y la época a las que pertenece); nos recuerda que la traición y la culpa pueden conducir en ocasiones a la redención; nos permite volver a tomar conciencia del hecho de que el mundo es tan singular, y la experiencia tan diversa y paradójica, que incluso es posible que alguien escriba una obra maestra a los setenta y seis años de edad, a despecho de la pobreza intelectual de su época, en medio del tiempo suspen-

dido de una pandemia de alcance mundial, sin demorarse en el placer (por lo general sobrevalorado) de tener una opinión sobre cada uno de los asuntos políticos del día y contra las convicciones propias acerca de la novela y la obra maestra, en el ejercicio de una honestidad más sincera y más radical.

BIBLIOGRAFÍA

- Azúa, Félix de. *Autobiografía de papel*. Barcelona: Literatura Mondadori, 2013.
- Azúa, Félix de. *Autobiografía sin vida*. Barcelona: Literatura Mondadori, 2010.
- Azúa, Félix de. *Diccionario de las artes*. Nueva edición ampliada. Barcelona: Debate, 2011.
- Azúa, Félix de. *Génesis*. Barcelona: Literatura Random House, 2015.
- Azúa, Félix de. *Historia de un idiota contada por él mismo & Diario de un hombre humillado*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- Azúa, Félix de. *Nuevas lecturas compulsivas*. Madrid: Círculo de Tiza, 2017.
- Azúa, Félix de. *Tercer acto*. Barcelona: Literatura Random House, 2020.
- Azúa, Félix de. *Última sangre. (Poesía 1968-2007)*. Pról. Pere Gimferrer. Barcelona: Bruguera, 2007.



Plano secuencia en la ciudad de Lima

Por David Lorente Fernández

Pero esto es Lima, piensas, esto es peor que cualquier infierno, gritas, esto es una puta maravilla.

JEREMÍAS GAMBOA, «Tierra prometida»

He llegado y llego a Lima muchas veces y quedo siempre atrapado por la fisonomía de la ciudad, esa desmesura de edificios de colores desleídos y la apoteosis de la avenida Tacna que se conserva tal y como la imaginas al principio de *Conversación en la Catedral*. Desde que Zavalita salió del periódico *La Crónica* y vio el mediodía gris todo sigue igual, un escenario literario sin adulterar. La avenida Tacna es una alegoría en sí misma, cautivadora, mostrando las inmensas moles detenidas en sus colores azul o amarillo que obligan al transeúnte a detenerse y reconocer algo trascendente detrás de la decadencia y la ruina. Y uno reflexiona ante esa atmósfera sin amor que aún tiene empero la frescura de la realidad real, sin desvirtuar. Pero el vendedor de palomitas que empuja su carrito bajo el sol te saca de las disquisiciones literarias y te devuelve a una vida que transcurre y es el mundo de hoy.

Esos taxis amarillos, la calle entera, ese río caudaloso entre el tráfigo de transeúntes y los cláxones y detrás de ti está el rosa de Santa Rosa de Lima, el convento, y hay que entrar. Ese lugar sagrado con su patio de sobriedad exultante y el olivo aclimatado y la ermita de adobe de Santa Rosa y un pozo de peticiones donde uno ve a fieles de verdad acercando con una escoba las cartas detenidas a medio camino para dirigir las hacia las profundidades y también pones tu velita ante la figura de la santa antes de regresar a Tacna y recorrer las tienditas con los santos, crucifijos, limpias, leo cartas, cactus san Pedro cortados y alineados en cajas como proyectiles verdes sobre la avenida, cuidan tu casa, plántalos, porque silban y espantan al ladrón, y la explanada del convento ya quedó atrás pero los turroneños Doña Pepa te asaltan y no, no quiero, tome, pruebe, no, el Señor de los Milagros y ya voy caminando, gracias a Dios, hacia el Jirón de la Unión.

Saturando el Jirón corre el río de gente que varía con el día, la estación, la hora. Serranos, amazónicos, afroperuanos, costeños y limeños de San Juan, sí, de Lurigancho, del mercado de Lima o el Callao. El ir y venir del Perú de todas las sangres donde yo me quiero a veces confundir y arriba el cielo: una cinta gris en invierno, una luz azul en verano que hace brillar las paredes del Jirón y lucir los colores amarillos, cremas, ocre. Ajedrezado, embaldosado, cada vendedor, cada esquina. Con sus fachadas intocadas o recién estrenadas, las zapaterías en rebajas, los cines huachafas,

esas heladerías o pollerías haciendo cola, alguna balconada calcinada tornada sin intención en leyenda tras el incendio, incorporada al acervo irreplicable de la ciudad, álbum de fotos que incluye historicidades y no sólo instantáneas de instagram. Y el hombre de las llamadas llamadas llamadas; puedes hacerla en su celular y pagar al final, y viajar libre de él por las calles, qué liberación, ¡la modernidad de alquilar tu celular y olvidarlo al colgar! Me pareció ver a ese señor, ¿el de *La tía Julia y el escribidor*?, sí, con tenis y sus legajos. Y los vendedores de tatuajes y los cambistas de la calle que si sube que si baja el euro o el dólar y ya ves esos dos clásicos pasajes que perforan las entrañas del Jirón, que es igual pero cubierto y luego descubierto porque sale por detrás. Con internet rudimentarios de teclados repintados y cabinas separadas, y si quiere usted comer vaya a la emolientería a la vueltecita o a la cevichería, que con ellos compartimos el almuerzo desde hace años. Y en la pizarra con sus trazos de colores ves el menú del Brisas Marinas y ya te disfrutas ese caldito con sus mariscos en parihuela, ay qué cazuela. Y es que en este país siempre es a cual mejor todo su sazón. ¿No comían por acá aquellos de *Los últimos días de la Prensa*? Y ya tan contento sales de nuevo al Jirón para recibir al vendedor que va caminando, mira mirando, canta cantando su mercancía, el manual el manual el manual del pendejo, pero del vivo, del avispado, siempre aprestado, en ese mundo, algo difícil, de las entrañas de la ciudad, entrevistado por el niño Julius desde la ventanilla del coche, un aguafuerte quizá naufragado, a contra corriente, superviviente.

Escucha bien porque el Jirón tiene su música, su ritmo y su canción, que es un bordoneo de mucha gente pero en el que también hay un sonido diferente que emerge como una salsa y le da vida al caminar: distínguelo, sale de todo, son altavoces, la banda sonora, disimulada, pero apreciada, quiero-contarle-mi-hermano-un-pedacito-de-la-historia-negra ¿No le pegue a la negra? Y ya está ahí el gran corazón, la azafranada Plaza de Armas, donde espere, hay unas rejas, pero ya no, ya pasó la procesión y pasa ya una comparsa cascabelera y esos danzantes con estandarte, y se abre, inmensa, la noble plaza, ya estás, ya llegaste.

¿Pero dónde está Supermán? Mario Testino lo inmortalizó en su clásica foto, y a ese señor, al Abelino, aún hoy lo encuentras en los soportales y es probablemente el único hombre en la Tierra que vive a diario de ser Supermán, con su traje azulado y sus lentes de pasta, engominado, flequillo curvado, roja la capa y ese caminar, como en el cine, te explica él, y ves llegas alcanzas el

palacio nacional donde la guardia presidencial –platea los instrumentos el sol– interpreta las músicas más modernas a ritmo de marcha militar. El Rocky's con su jugo multicolor de frutas surtidas pero te distraen los selfis junto a la fuente inaugural, frente a la catedral, monjas, gringos, adolescentes, fotógrafos salidos de un tiempo anterior; te detienes un minuto, a esperar. Y levantas la vista.

Piramidal, bien recortado. De día, casas y casas, coloreadas, escalonadas, acumuladas, hasta la cima con su explanada. Subes en el pequeño bus al Cerro San Cristóbal: inmensidades urbanizadas, azul-verde, lima-rosa-naranja-rojo-turquesa, casas y casas intercaladas, sobrecargadas, es ese vértigo en diagonal, *Lima la horrible*, vida exultante, te sobrecoge. Y suspendidos en las alturas están los altares, colmados de velas, llenos de peticiones, quizá en las cumbres más altas de Lima, a este gran Cristo-Cerro tutelar.

De noche decidiste bajar hacia el río, buscar el puente Rayitos del Sol, un lugar-tránsito que es un lugar. Asistir al espectro iridiscente, intermitente, de los multicolores rayos del astro rey. Suspende sus pasarelas amarillas primero sobre el río, está allá abajo, no hay que mirar, pero después está abajo la gran avenida Evitamiento y uno, intrigado, puede sobre sus barandillas acomodarse en plena noche a observar. Corre a tu lado en dos direcciones un torrente de gente. Y abajo pasan pegados unos a otros, y lo ves por encima, los remolques de mercancías abasteciendo a la ciudad: papas, yucas, lechugas, camiones con muebles, coches desvencijados y algunos importados, motos intersticiales interminables en su discurrir. Pero levantas la mirada y domina el perfil del Cerro San Cristóbal. Dale tu adiós. Recortado contra el cielo nocturno, casas cerca de la cumbre, uno imagina los Andes allí enclavados, camuflados, contenidos, como los santuarios excavados en la roca llenos de peticiones y velas de colores.

La mañana siguiente o el día anterior, no recuerdas, llegaste al mar y regresaste, avanzabas hacia la costa, esa otra Lima, cerca y vecina, pero tan lejos, siempre distante, nunca nombrada con este nombre, sino aludida por los distritos que ribetean sus acantilados a orillas del mar. El olor salado invade la atmósfera y surge la línea brumosa, promesa de brisa, mar turbio y cegado, esmeraldado, gema opacada, algas que flotan, fragor apagado de ese océano roto en espumas, de piedras negras, verde botella.

Fracturas de la normalidad: Disrupción e incertidumbre en *La razón del mal*

Por Oriol Alonso Cano



La ruptura de la normalidad es un pensamiento que se nutre de un deseo ambivalente y se conjuga con una sensación paradójica que gravita entre el anhelo, la libertad y la angustia. ¿Cuántas veces el ser humano ha deseado que las fronteras, más o menos inquebrantables, de lo que ha ido construyendo a lo largo de su existencia perdiesen su solidez hasta llegar al punto de resquebrajarse y, finalmente, con algo de temor aunque también con cierta ansia, vislumbrar a través de las fracturas la luz procedente del afuera, sentir la iluminación que irradia de lo absolutamente extraño a lo que creíamos que era nuestra existencia? Más que un sentimiento se manifiesta mayoritariamente como presentimiento que anuncia una revolución vital en el sujeto que la experimenta. Luego puede llevarse a cabo o no, evidentemente, pero, cuando emerge, las cosas dejan de tener el sentido que tenían para pasar a gozar de otro estatuto de realidad.

Ahora bien, cuando el pensamiento deja de ser fantasía, ideación u abstracción para convertirse en una realidad concreta y cruda, siempre habrá desconcierto en quien la padece. Jamás es algo querido, deseado, alcanzado a plena voluntad. Uno se ve atravesado por el acontecimiento que golpea las certezas que moldean su existencia, sea en la forma en que este se manifieste. Y poco se puede hacer al respecto más que vérselas con los fragmentos de lo que antes era la vida de uno mismo. Es todo un *acontecimiento*, tal y como lo definieron desde la filosofía Heidegger, Derrida o Lévinas, entre otros, o Hölderlin y Celan, por ejemplo, desde la poesía. Asimismo, esa ruptura, más allá de ser individual, también puede darse de forma global, grupal o comunitaria. Y eso es, en cierto modo, lo que acontece en el momento en que la sociedad se ve abordada por algo que desconoce, se manifiesta en forma de enfermedad, de pandemia vírica, conflicto bélico o de explosión económica. Cuando emerge esta ruptura, surge la crisis, ese agujero que nos señala el vacío de sentido y la pérdida de validez de lo que hasta ahora había imperado. Sin embargo, lejos de caer en el catastrofismo más paralizador, también hay que entender la crisis como el indicativo de lo que está por venir, de las oportunidades que se esconden acurrucadas en las infinitas posibilidades que se abren con el futuro.

El campo literario, obviamente, no ha sido ajeno a esta temática, o fenómeno mejor dicho, y, por ese motivo, intentar describir los mecanismos por los que se trunca la cadencia de lo real se convierte en un motivo de narración y reflexión valiente, interesante a la vez que complejo, tal y como puede observarse en múltiples autores como Voltaire, de Nerval, von Kleist o Borges, por ejemplo. Grandes obras

de la historia de la literatura buscan extraer los elementos, aporías, incongruencias, anomalías, que son capaces, en un momento dado, de pervertir el funcionamiento de lo que creíamos que era lo más sólido: la realidad. Y es en este punto donde debe situarse la tentativa de Rafael Argullol al emprender la escritura de su galardonada *La razón del mal* (Premio Nadal, 1993). Argullol, en ella, analiza cómo se vienen abajo gran parte de los esfuerzos humanos para edificar estructuras y mecanismos que alejen, en todo momento, la incertidumbre estructural y constitutiva en el ser humano. Y es que la angustia que genera lo desconocido, lo incontrolable, lo inesperado es tan grande que el ser humano, tal y como relata Argullol, no cesa de construir(se) creencias, instituciones, dinámicas, lógicas, estructuras que buscan, en último término, consolidar lo que parece imposible de consolidarse: lo real. El problema estriba cuando consideramos que estas estructuras, que verdaderamente son creaciones humanas, se identifican plenamente con la dinámica intrínseca de la realidad, una realidad, sea la que esta sea, que ignora los afanes humanos para desentrañarla y ya no digamos para domesticarla. Por ello, ante el prurito humano de engatusarla y encofrarla en las fronteras de sus creaciones, la realidad siempre acaba rebelándose de una u otra manera, destruyendo una y otra vez la ambición humana de hacerla suya.

LA ANOMALÍA O CÓMO HACER TRIZAS LA COTIDIANIDAD

Y es ahí donde radica la grandeza de la obra de Argullol al intentar sonsacar los estremecimientos y las embestidas de lo real ante cualquier domesticación humana. La sociedad que plantea Argullol, como punto de inicio de su obra, está trazada por las coordenadas de la normalidad, se define por el ritmo de lo anodino, donde lo imprevisto y la anomalía son, a lo sumo, fenómenos ficcionales. Se trata de una comunidad marcada por la rutina, el bienestar y la falta de originalidad, movida por un tempo constante y previsible, en el que cada día parece ser una réplica perfecta y estremecedora del anterior. Conjunto social que, más que agrupación humana, es un vínculo entre autómatas, entre sujetos que conviven entre sí careciendo de conciencia y auténtica empatía. Una sociedad, por otra parte, destinada simplemente al goce, erigida en verdadero amo, desligada, por ello, de cualquier contacto íntimo y veraz con la naturaleza tanto de los hechos como de las cosas. En definitiva, Argullol describe una sociedad funcionalista, nada organicista, que vive en el mejor de los mundos posibles, en una perfecta armonía más o menos preestablecida, y, por si no fuese poco, con el penoso pensamiento a cuestas de que tiene

una libertad incuestionable e irrenunciable. Pero esa perfección, obviamente, es una fantasmagoría, un trampantojo construido para alejar inquietudes, desasosiegos, malestares, angustias, miedos que son ancestrales en cualquier grupo social. El simulacro de mundo ideal, como bien crítica, por ejemplo, Voltaire en su *Cándido* y que Argullol recoge a la perfección en la obra, se viene abajo en el momento en que escuchamos atentamente los latidos del mundo y percibimos que éstos no corresponden a nuestras creaciones e imposiciones respecto al mismo.

Como afirma Argullol:

Por eso cuando hizo acto de presencia un mundo que distaba de ser el mejor de los mundos posibles, la ciudad lo recibió como si, inopinadamente, hubiera sufrido un mazazo demoledor. Descargado el golpe, lo que sucedió después predispuso al advenimiento de un singular universo en el que se mezclaron el simulacro, el misterio y la mentira. En consecuencia, se rompieron los vínculos con la verdad y, lamentablemente, el dios centinela de ciudades, el único en condiciones de poseerlos todavía, nunca ha revelado su secreto.¹

La placidez se rompe, la burbuja explota cuando la anomalía se encarna. En concreto, lo hace en forma de enfermedad. Una pandemia desconocida empieza a golpear las arterias de la ciudad de una manera velada, silenciosamente, en primera instancia, pero insidiosa. Será gracias a David Aldrey, psiquiatra del Hospital General de la ciudad y amigo del protagonista de la obra, Víctor Ribera, quien, en una de sus comidas semanales con su amigo-cómplice, comunicará las primeras manifestaciones de la anomalía, informando del incremento de ingresados en su hospital debido a razones que parecen ser de carácter psicológico aunque, sorprendentemente, no acaben de encajar en ningún cuadro diagnóstico. Sin embargo, pese a esa discrepancia etiológica, un síntoma se repite entre los enfermos: son sujetos embotados, ensimismados, como si estuviesen exentos de alma, de ánimo, de *pneuma* en sentido clásico del concepto, es decir, seres carentes de aquel soplo vital que moviliza cada átomo de su organismo. Son individuos, además, que no presentan dolor ni sufrimiento. No hay nada somático que indique dolencia o enfermedad física; simplemente, lo que describe David a su confidente, es una introspección infinita, sin salida aparente, donde la vitalidad se ha esfumado irremediabilmente del cuerpo de sus teóricos portadores. Como sucede con toda anomalía, al inicio hay incredulidad, incomprensión, ignorancia respecto a la naturaleza del fenómeno. Todo cuadro diagnóstico, como se comentó, tipo el que ofrecen el

DSM o el CIE fracasan crudamente al ofrecer una respuesta al enigma.² Hay un vacío de saber que imposibilita ubicar el problema en un marco determinado y, por ello, abordarlo con unas mínimas garantías. Asimismo, si no hay sentido no hay, en consecuencia, dirección ni rumbo al que dirigirse para abordar el fenómeno. Además, como sucede con toda falta, con cualquier carencia, la ausencia de sentido incrementa la necesidad de buscar y encontrar uno lo más rápidamente posible, debido a la angustia que genera lo que acontece así como para no menoscabar la placidez social existente.

Y esa angustia crece de forma simétrica a como lo hace el número de casos. Es preocupante este factor sobre todo porque, en esta primera etapa de la epidemia, la aglomeración de casos hospitalarios oculta la verdadera tragedia que discurre en cada hogar. Este es un elemento desconcertante y aterrador que dificulta ponderar la auténtica magnitud del absurdo que se está iniciando en aquel territorio. Tal y como lo constata Aldrey, una de las cuestiones sorprendentes de la anomalía es la rapidez con la que se disemina a lo largo de la ciudad. El hospital se va llenando progresivamente con un número cada vez mayor, como si la enfermedad circulase sin ningún obstáculo por las calles y hogares de la ciudad. Es fundamental hacer referencia al concepto de *circulación*, en lugar del de *infección*, ya que, como se destacó con anterioridad, no hay evidencia de virus, gérmenes o bacterias insidiosas en el organismo de los convalecientes.

Y, evidentemente, en esta primera fase pandémica, el silencio es algo constitutivo al surgimiento y a la formación de la anomalía. *Omertá* político-sanitaria que se sella en la necesidad de no alarmar, de mantener en secreto ese ataque de la cotidianidad que se estaba produciendo a contrabando y resguardar, de esta manera, el bienestar de la ciudadanía. El hermetismo se estipula como imperativo, como obligación fundamental tanto de los poderes políticos como de los medios de comunicación para que la normalidad no se viese trastocada y los ciudadanos continuasen con su ritmo de productividad y goce. Podría aplicarse la célebre tesis séptima del *Tractatus* de Wittgenstein, en donde se afirma que de lo que no se puede hablar mejor guardar silencio, pero lo que sucede que aquí es algo bien distinto a lo estipulado por el pensador vienés ya que se está dando una equivalencia perversa entre silencio y realidad: si no se habla es porque no existe. Evidentemente que en este asunto el poder mediático es cómplice de la desinformación. Este hecho, por ejemplo, se observa claramente en la política del diario *El Progreso*, principal noticia-

rio de la ciudad, y, en particular, en la actitud encarnada por su director Salvador Blasi que decide no informar de las primeras escaramuzas de la epidemia:

*Si El Progreso había dado la noticia de un hecho es que este hecho existía. De lo contrario no existía. Era una norma implacable frente a la que no cabían excepciones. Además, en este caso, la solidaridad ante lo inexistente era unánime. Ninguna emisora de radio o televisión, ningún otro periódico, habían otorgado certificado de realidad a algo que, simplemente, era irreal.*³

Que no se hablase oficialmente de ello no significa que los rumores vinculados con lo que se estaba iniciando en los hospitales no circulase en el ámbito privado. Aunque se dijese con disimulo, a contraluz o en las sombras, la verdad circulaba por los circuitos secretos de los ciudadanos más curiosos. Y es que la verdad siempre circula en el secreto aunque se reprima oficialmente. Este hecho se muestra de forma patente cuando el cínico Arias, trabajador de *El Progreso*, desterrado a asuntos intrascendentes del mismo debido a su curiosidad desbordante y su capacidad de hurgar en las falacias de su director, notifica a Víctor las mismas confidencias que éste obtuvo de David.⁴ Para Arias, «el que nadie diga nada demuestra la gravedad de todo esto».⁵ La complicidad en el silencio indica que hay algo dislocado en la seguridad y placidez que se sigue manteniendo oficialmente, por un lado, y, por el otro, que las consecuencias de todo ello deberán medirse en breve. Además, cuanto más se censura u oculta un hecho, más deseo se despierta y suscita del mismo.

(DI)SIMULAR LA REALIDAD

Rumores, leyendas, mitos que se disparan todavía más en el momento en que la policía entra en el escenario, a través de diferentes medidas como, por ejemplo, la de custodiar la entrada del Hospital General. La hibridación del silencio con la censura, del ocultismo con la desinformación, va generando un espacio cada vez más enraizado, descorazonador, intimidante y peligroso. Cualquier atisbo de información que desalentase y perturbase el estado de ánimo social debía ser atajado de inmediato, sí, pero a nadie le resultaba ajeno lo que efectivamente sucedía. Se produce, en consecuencia, un choque discursivo entre el planteamiento oficial que oculta y el extraoficial que se mueve por el deseo y la curiosidad de saber. Todo ello provoca el acenso paulatino del malestar social, un malestar que, a medida que vayan creciendo los casos, irá aumentando hasta el punto de llegar a ciertos límites de insostenibilidad. Será entonces

cuando se hará inviable mantener aquel simulacro de normalidad y, en diciembre, coincidiendo con los primeros devaneos navideños, se comunicará oficialmente los sucesos que están asediando a la ciudad. Aquí es donde entramos en una segunda fase de la anomalía en la que, concretamente, esta se anuncia y se presenta al público. Cabe apuntar que, en este instante, la transmisión de la información se realiza con cautela, sin alarmismos, dosificada, apuntando siempre a la provisionalidad del fenómeno, así como designando por primera vez a los convalecientes de la enfermedad como *exánimes*. Importante es este último punto ya que a través de aquella denominación se presenta a la ciudadanía una situación que, verdaderamente, no es una anomalía, sino una circunstancia que ya tiene ciertos visos de ser domesticada. Cuando se puede nombrar algo es porque ya hay dominio sobre ello, como dirán Bergson, Adorno, Zweig, Michaux, Breton, Kertész, entre otros. Por ello, «lo desconocido debería ser presentado en sociedad de tal forma que los ciudadanos tuvieran, desde el inicio, la esperanza de que ya empezaba a ser conocido o de que pronto lo sería. La segura solución futura del enigma tenía que ser la condición previa de la formulación del enigma».⁶

Al hacer público el fenómeno, el poder nuevamente urge y exige la alianza con los medios de comunicación para presentar la provisionalidad y el control incipiente del fenómeno. La excepcionalidad debe ser presentada como provisoria y, por ello, las primeras decisiones gubernamentales se encaminan a mantener el equilibrio entre el no alarmismo, la circunstancialidad y el dominio prematuro de lo que acontece. Una de las medidas más destacadas es la creación de una comisión de tutela del Senado, cuyo objetivo es velar por la información, regulando los diferentes canales comunicativos. Más adelante, y con sutileza, se ramificará en otras comisiones de vigilancia encaminadas al control del comportamiento y pensamiento de la sociedad. Sin embargo, el continuo goteo de exánimes provoca que las intenciones gubernamentales fuesen efectivamente cada vez más difíciles de sostener y, por esa razón, tras la comisión de tutela, el siguiente paso del gobierno será declarar el estado de crisis. Es evidente que con esta decisión se dibujan las primeras grietas en su autoridad así como en su prurito de mantener en pie el simulacro de excepcionalidad. La ciudadanía, por su parte, responde de forma pacífica, sin confrontaciones ni altercados a estas medidas y, además, sin entrar, en ningún momento, en estado de pánico alguno, aunque sí que es verdad que haya cierta desorientación e incredulidad comunitaria: ¿Por qué declararse el estado de crisis en una situación que, en mayor medida, era transitoria? De ahí que

la incredulidad, a medida que la ciudadanía advierte que los nuevos casos no cesan de producirse, se va transformando poco a poco en suspicacia y desconfianza. Así «casi imperceptiblemente el ritmo interno de la ciudad se hizo más pausado y los ciudadanos se adiestraron en el gesto precavido. Se tanteaban entre sí, prefiriendo conocer la opinión del otro antes que aventurarse a exponer la propia. Reconociéndose bajo el acecho nadie podía ser ya completamente inocente».⁷ Todo ello origina que la ciudad fuese dividiéndose en dos grandes facciones: por un lado, la que veía, entre las sombras de la censura y del engaño, la naturaleza catastrófica del fenómeno y, por el otro, la que no daba ninguna importancia a lo que acontecía o, a lo sumo, le otorgaba el estatuto de inverosimilitud.

La llegada de la Navidad, a su vez, también contribuye enormemente en impedir la irrupción de estados más peligrosos para la integridad comunitaria. Las fechas navideñas sirven de sedante ideal para anestesiar una ciudadanía inconscientemente cada vez más tensionada y polarizada. Amnesia necesaria, en cualquier caso, que conduce a la sociedad, por un lado, a recordar la plenitud del pasado y, por el otro, rebajar la importancia de la anomalía. Pero de esta sedación, de este autoengaño, no concurrían los sanitarios de la ciudad, cada vez más atormentados por el desarrollo del fenómeno. Aldrey, desesperado, informa continuamente a Víctor de los fracasos de la psiquiatría para desgranar los resortes de la enfermedad. Nada ha mejorado desde el inicio. Más aún, la cosa va degenerándose hasta tal punto que incluso cataloga el papel de los servicios sanitarios de absolutamente irrelevante ya que, en realidad, no había nada que hacer, o tratar, con los enfermos del hospital y que, a su vez, su función, más que médica, en todo caso, se identificaba más con carcelaria, al estar encargado simplemente de garantizar la seguridad de los internados.

VIDA EN LA INTEMPERIE

Como era de esperar, después del analgésico navideño la desconfianza transmutó en miedo. Se inicia una tercera etapa de miedo a ser contagiado, miedo a ser esclavo de la anomalía, miedo a ser succionado por lo desconocido. Y es que «cuando se sintió que esos otros podían ser cada uno, hasta apresar a todos, la lejana sombra tomó el aspecto de un cielo negro y permanentemente encapotado. La igualdad en la amenaza llevó consigo la comunión del miedo. El sentimiento de que algo esencial había sido arrebatado, y de que en adelante habría que vivir con tal pérdida, introdujo la tiranía de lo inseguro y la nostalgia de lo irrecupe-

nable». ⁸ El terror sale de su hibernación y, con él, las conductas ahora sí se convierten en peligrosas. Agresividad e ira empezarán a circular por el espacio social en un primer momento de forma contenida tal y como lo prueba, por ejemplo, la respuesta de alivio y satisfacción de los familiares de los exánimes que entregaban a estos a las disposiciones hospitalarias. Además, en este momento, la enfermedad pasa a ser vista como un mal y, como tal, es un estigma con el que nadie quiere involucrarse. A su vez, esta lacra hace que la vigilancia entre ciudadanos sea cada vez más acechante y asfixiante. Las delaciones a las autoridades pertinentes se van haciendo poco a poco más numerosas, y las fricciones aumentan a medida que lo hace la inseguridad. Como puede deducirse, la desconfianza y el miedo van implementándose en el alma de la sociedad hasta el punto de que la vida social cesa definitivamente, a excepción de los movimientos estrictamente necesarios (es decir, para trabajar y obtener bienes básicos).

Ante esta situación, o para agravarla todavía más si cabe, depende de cómo se mire, las autoridades continúan con su plan de legislación. Ahora bien, en este momento ya no habrá decoro, pudor y provisionalidad en las medidas, sino que su actuación será asertiva, rotunda, severa. El poder continúa, por consiguiente, en su peculiar movimiento autodestructivo ya que ante las primeras desviaciones ciudadanas opta por el autoritarismo y la censura, alejándose de métodos alternativos de gestión de la problemática como concienciar a la ciudadanía de sus responsabilidades o informar verazmente de lo que acontece, etcétera. La censura opaca cada vez más lo que sucede en el seno de la ciudad y eso hace que la población se tensione todavía más ante esas actitudes tiranas y desconcertantes del gobierno. Prueba de este hecho está en que se podía hablar y notificar de todos los sucesos que se producían extramuros de la ciudad, pero, por el contrario, cualquier acontecimiento interno de la misma debía silenciarse implacablemente. Como mucho podía hablarse del pasado de la ciudad, de sucesos acaecidos antes de que se iniciase la maldición, pero del presente sólo podía hablar el silencio.

El vacío en las calles, la censura y el merodeo constante de la policía por las calles, provoca que la fantasía del ciudadano se dispare cada vez más, imaginando planes secretos, y algo descabellados, contra su bienestar, hasta dibujar finalmente una guerra secreta que se libraba contra un enemigo invisible, abstracto, pero aterrador. Hay una batalla invisible contra una entidad imperceptible en la que cada miembro de la comunidad es cómplice involuntario así como espectador inconsciente de la misma. Además, junto con este

dominio de la fantasía, los rumores y las presuposiciones se erigen ahora en la fuente de información principal y con mayor fiabilidad. La comunicación oficial deja de tener validez en beneficio de leyendas e historias más o menos ficcionales que se relataban en rellanos, supermercados, tiendas o lugares de trabajo.

Mientras tanto, la enfermedad, el mal mejor dicho, continúa su curso expandiéndose con una virulencia desalentadora para las autoridades políticas y sanitarias. Tanto es el incremento que se destinaron aulas de colegios, institutos y universidades para poder cobijar los excedentes hospitalarios. A su vez, la incomprensión y la ignorancia siguen definiendo la situación. No hay ninguna mejora en la investigación de la anomalía. Los exánimes sufrían una dolencia, extraña, paradójica, absurda, pero completamente desconocida, «aquél era un dolor refinado. Se participaba en su seno, sin alardes ni ostentaciones. No permitía la brillantez del desgarro ni la grandeza de la resistencia. Ni siquiera, combatido, dejaba vislumbrar el valor de una actitud o la dignidad de una conducta. Arrasaba, por el contrario, con brutalidad igualitaria, hundiendo a sus elegidos en un pantano de inanición».⁹ Casi ningún movimiento, a excepción de ligeros tambaleos, deslizamientos errantes y lentos ademanes. Un aspecto relevante en este momento es que se opta por estigmatizar todavía más si cabe a los convalecientes, de ahí que se les rape la cabeza, por un lado, alegando razones higiénicas y funcionales, y, por el otro, se les uniforme con un vestido marrón oscuro. Hay que señalar, remarcar y segregar a los malditos al ser la encarnación del mal. Ya no eran enfermos, confirmando lo apuntado anteriormente por Aldrey, sino presidiarios, reclusos de un sistema que se veía trastocado por su simple presencia. Ahora bien, ante esta tesitura, la ética abandona el escenario y la compasión se esconde en un lugar oscuro e impenetrable en el alma de sus conciudadanos. Los exánimes no despiertan ningún tipo de empatía, compasión o vínculo emocional, sino que, por el contrario, lo único que generan es malestar y rechazo. Es necesario desprenderse de esos elementos abyectos que perturban el bienestar social. Obviamente que existe un egoísmo y narcicismo comunitario, que les impide ver más allá de sus preocupaciones, y la ética se derrumba con la misma velocidad en que lo hace el incremento de los portadores de la desdicha.

Poco a poco, la ciudad va entrando en una especie de entropía peligrosa en la que nadie salía de ella ni tampoco la visitaba (salvo aquellos que lo hacían para ejercer las actividades imprescindibles). Entramos así en una cuarta etapa. Progresivamente, el estigma pasa de la individualidad a afectar a toda la comunidad,

a ojos del mundo exterior. La marca del mal ya no es sólo propiedad de los pobres exánimes, sino que la ciudad ha absorbido gran parte de aquel sortilegio, en una simbiosis perversa, difundiendo al exterior una imagen de territorio embrujado, maldito, sitiado por una maldición desconocida pero totalmente efectiva y destructora para aquellos que la pisan y conviven en ella. No obstante, lo verdaderamente sorprendente es el movimiento contrario. Es decir, es desconcertante percibir como nadie sale de la ciudad, que ningún residente considerase su huida, como si estuviesen retenidos por algo desconocido (tal y como lo muestra varias veces Víctor, por ejemplo, en su imposibilidad de escaparse del atolladero y de sentir la necesidad de permanecer anclado en él realizando su crónica de los exánimes). Nada les somete a permanecer ahí, podían escaparse a cualquier otro paradero que les librase de la locura pero, lejos de ser así, algo misterioso, una fuerza enigmática les imanta en el territorio. Ante esta situación entrópica, la ciudad poco a poco se va transformando en una fortaleza, una ciudadela en la que nadie entra ni sale, y donde, a más a más, en sus calles, parques, espacios se manifiestan los primeros indicios de degeneración.

*En el interior de la fortaleza todo transcurría entre la oscuridad de la rutina y los relámpagos de la agitación. La vida, estrechando su silueta, se había hecho mínima, elemental, una sombra de su significado. Las normas excepcionales, con las que se había tratado de contener la situación excepcional, la habían despojado de ornamentos, mostrándola en su seca desnudez. Acabado abruptamente el banquete el convidado, antes seguro de su suerte, se había visto transformado en un harapiento mendigo al que correspondía alimentarle con las migajas.*¹⁰

Los ciudadanos, cada vez más ensimismados en aquel delirio, buscan por todos los rincones de la ciudad las razones que explicasen definitivamente aquella maldición. El discurso científico, al fracasar en ese objetivo, pierde su aura de certeza incuestionable. Si ya con la designación de mal, en lugar de enfermedad, la ciudadanía empieza a mostrar su rechazo al planteamiento científicista, ahora su apertura y adhesión a otras propuestas será más visceral y acuciante. Se empiezan a abrazar perspectivas que se alejan progresivamente de la luz de la razón, los templos se llenan de nuevo al mismo tiempo que se esparcen a lo largo de la ciudad sacerdotes, augures y predicadores que abordan, en sus respectivos discursos, la iluminación de aquel absurdo en el que se hallaba la

ciudad. De entre ellos, el personaje de Rubén es el que conseguirá más popularidad y seguimiento por parte de la ciudadanía y, sobre todo, de las autoridades políticas y mediáticas de la ciudad.

Este distanciamiento respecto a la racionalidad coincide con las primeras irrupciones de violencia, iniciando con ello una quinta etapa del fenómeno. Hasta entonces contenido, el furor se desata en una noche festiva y calurosa de verano. Si se creía que con la llegada del calor posiblemente el mal arreciaría en sus embestidas, en realidad sucederá lo opuesto. La mezcla de fuego, calor, falta de higiene, malestar, incertidumbre... genera las condiciones de posibilidad para que la visceralidad se deshiciera definitivamente de las amarras de la represión y diese lugar al discurrir de la sangre y la destrucción. Altercados, vandalismo, peleas, sangre... violencia y más violencia que muestra cómo el Consejo de Gobierno ya no tiene el control de la situación. En un intento para mantener el poder, apela a la cordura por diferentes caminos, nombrando a Rubén asesor del gobierno, por ejemplo, y así obtener el favor de la multitud. Rubén, a su vez, juega a la perfección su papel de cómplice del poder, moderando su discurso y recomendando la serenidad a las masas.

Pese a todo, el gobierno y la mayor parte de la ciudadanía, hay que destacar, se eximen de cualesquier responsabilidades respecto a estos primeros escarceos de violencia, y, por si no fuese poco, culpabilizan a los exánimes de la misma, así como a todos aquellos que todavía mostraban cierta empatía hacia ellos. Cada vez más aumentaba el deseo de erradicar el mal de raíz lo cual implica no sólo segregar y recluir a los portadores del mismo, sino desintegrarlos sin dejar rastro de ellos. Este hecho coincide, además, con un momento en que la ciudadanía abandona el confinamiento domiciliario para pasar a hacer vida activa, continua y agitada en las calles. Se puede identificar aquí una sexta fase del proceso. En este momento en que la muchedumbre se erige en sujeto activo, y en el que la calle toma el peso de la expresión y canalización de su frustración, Rubén y sus proclamas adquieren más fuerza que nunca. Se necesitaban milagros, revelaciones extraordinarias, manifestaciones telúricas, y Rubén era el único que podía darlos con la máxima eficacia.

Las autoridades, por su lado, persisten en su afán legislador y autoritario, pero ahora buscan siempre contentar a las nuevas opiniones mayoritarias de la ciudad, de ahí que proclamen lo que se designó como «Campana de Purificación», cuya finalidad última constituía desterrar el mal de una vez por todas. Para llevarla

a cabo, debía denunciarse lo más rápidamente posible cualquier sujeto con indicios del mal, entre otras acciones. A su vez, con esta medida, se cierran los hospitales, puesto que no se trataba realmente de una enfermedad sino de un mal, tal y como se dedujo semanas atrás en la ciudadanía. Se abandonó la provisionalidad de las medidas, y el Gobierno, para no quedar atrás con el devenir de los hechos, legisló con firmeza y severidad como un acto desesperado para intentar contentar una sociedad cada vez más entregada a las proclamaciones telúricas de Rubén. Junto con la Campaña de Purificación, asimismo, la ciudadanía organiza en las múltiples plazas de la urbe los «juegos de riesgo», es decir, manifestaciones y competiciones extremas con las que, en el fondo, se persigue canalizar públicamente la locura social que ya estaba instaurada en ella con toda su plenitud.

DESPEDIRSE EN SILENCIO O COMO DISLOCAR EL ALMA

Ahora bien, de la misma forma que el mal irrumpió sin preaviso, también se marchó sin anunciarlo y, en noviembre, casi un año después de su llegada, se comunica su marcha repentina. Se inicia la fase final, una fase de olvido principalmente. Los medios de comunicación anuncian la noticia, y las autoridades pertinentes confirmaron los hechos. Nadie informó de las causas y de las razones por las que se había disuelto el mal, al igual que nadie pudo explicar su llegada, establecimiento y su etiología. Paulatinamente, se fueron eliminando las medidas adoptadas, la ciudad fue recuperando su higiene, las calles se llenaron de nuevo, y la vida continuó como si nada hubiese acontecido. De los exánimes apresados y recluidos en los diferentes centros no se supo, o, mejor dicho, no se quiso saber su paradero.

Hubo cierta propensión a indagar sobre cuáles habían sido las causas y qué significado podía otorgársele. Pronto, sin embargo, el alivio fue más poderoso que la curiosidad y como si se siguiera un consejo unánime se prefirió el camino del olvido. Lo acaecido durante el año anterior acabó siendo algo que debía ser eludido a toda costa, adiestramiento que a fuerza de practicarse convirtió al olvido en un componente casi espontáneo de la vida colectiva (232).¹¹

Se consideró que lo más pertinente era el olvido, la amnesia, sacrificar un año entero de la vida social, borrando de la memoria todo lo acontecido en dicho lapso de tiempo, y así retornar a la placidez precedente. Y es que la ignorancia es la felicidad. Y así es cómo la obligación a olvidar se convirtió rápidamente en algo

espontáneo, natural y liviano. Una represión plenamente efectiva sobre el trauma acontecido, un desvío del acontecimiento, y de sus consecuencias devastadoras para el bienestar comunitario, hacia la oscuridad y el silencio. Sin embargo, como sucede con toda represión, lo reprimido siempre retorna y, aunque en el quehacer diario de los conciudadanos nada hacía entender que allí hubiese pasado nada grave últimamente, en el fondo del alma de aquella sociedad había algo que se había roto, trastocado, dislocado sutil e íntimamente. Todos eran cómplices del olvido porque, en el fondo, todos son esclavos del dolor que genera vivir en la intemperie de la incertidumbre. Y eso, en buena medida, es lo que acontece con los hechos que pueden considerarse *acontecimientos*: son sucesos que rasgan inexorablemente nuestra normalidad y, por ese motivo, rápidamente deben oscurecerse y ocultarse para que pueda seguir la cadencia de lo cotidiano. Hay que recoger los fragmentos esparcidos y (re)construir la normalidad, y la amnesia, para acometer esa función, es la centinela ideal. Sin embargo, lo problemático es que, simultáneamente al olvido, se instaura, sin saber cómo ni por qué, la certeza de que las cosas jamás volverán a ser como fueron. Jamás. Por mucho que se haga (o no se haga).

NOTAS

¹ Argullol, Rafael. *La razón del mal*, Destino, 1996, p. 19

² Así pues, en este primer instante de encarnación de la anomalía, los cuadros diagnósticos dejan de tener validez, aunque es verdad que Aldrey, en un primer momento, intenta situar la enfermedad como una neurosis depresiva, rápidamente observa, a medida que los casos aumentan, que hay peculiaridades de los internados que invalidan cualquier adscripción a la categoría neurótica.

³ Argullol, Rafael. *La razón del mal, op.,cit.*, p. 41

⁴ Víctor observa que hay una coincidencia plena entre los relatos de David y el de Arias, por lo que concier-

ne a la descripción de lo que sucede en las diferentes instancias de los poderes implicados así como de las características de los afectados por la enfermedad.

⁵ Argullol, Rafael. *La razón del mal, op.,cit.*, p. 45

⁶ *Ibid.*, p. 61

⁷ Argullol, Rafael. *La razón del mal, op.,cit.*, p.76

⁸ *Ibid.*, p. 97

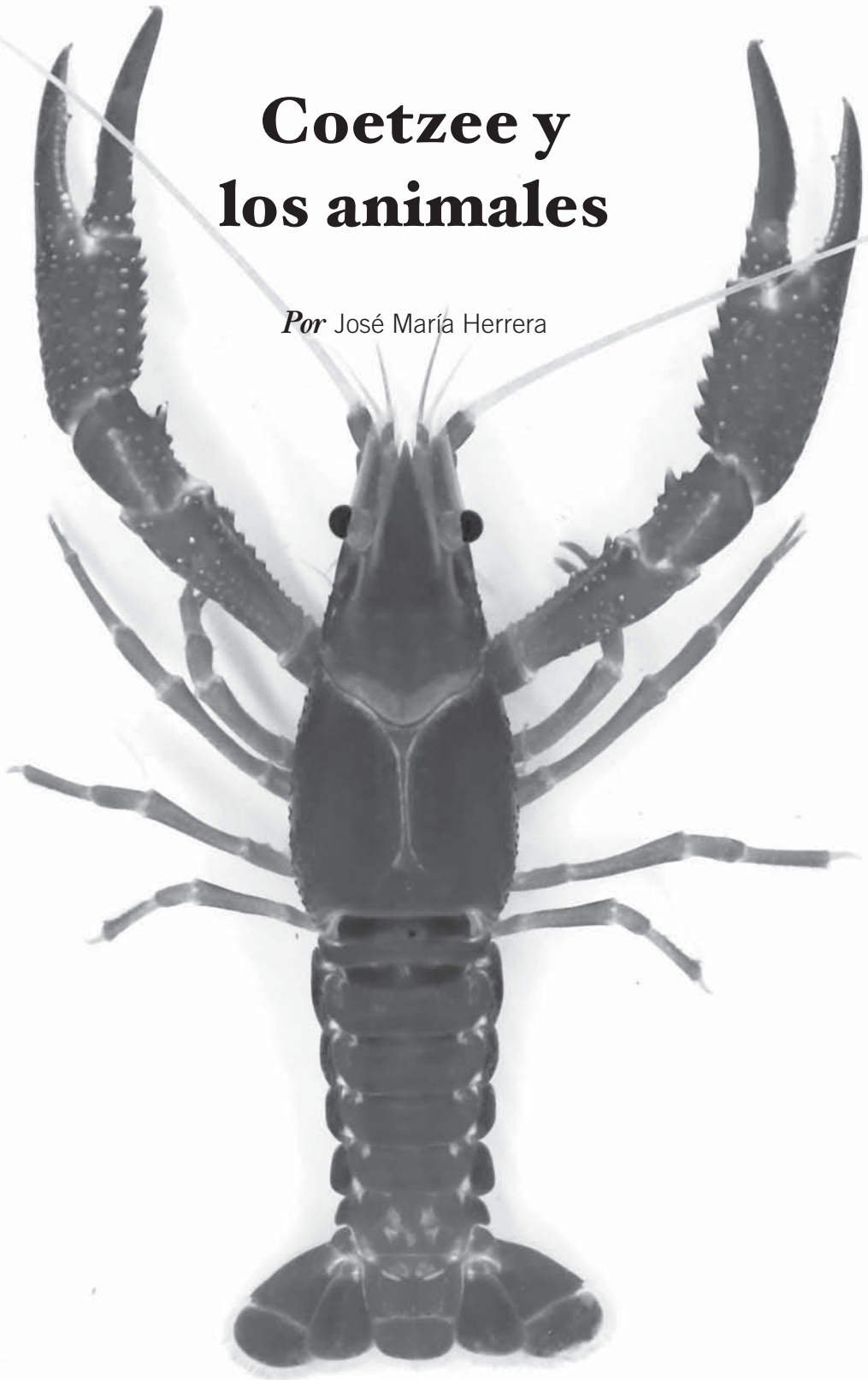
⁹ *Ibid.*, p. 108

¹⁰ *Ibid.*, p. 116

¹¹ *Ibid.*, p. 232

Coetzee y los animales

Por José María Herrera



VÍCTIMAS Y VERDUGOS

«¿Es posible que las generaciones futuras contemplen nuestra producción de comida y nuestras prácticas alimentarias aproximadamente como ahora contemplamos los espectáculos de Nerón o los experimentos de Mengele?» Esto se preguntaba David F. Wallace en *Hablemos de langostas*, un largo artículo dedicado al festival anual de la langosta de Maine de 2003. El novelista admitía allí que la cuestión puede parecer extrema, pero advertía también que esa impresión quizá se deba al peso de ciertos supuestos sobre los que rara vez pensamos y sobre los que casi nunca deseamos pensar, pues siempre será más cómodo para un carnívoro dar por supuesto que los animales son moralmente mucho menos importantes que él.

La costumbre es echar vivas las langostas a la olla de agua hirviendo. Los gastrónomos lo recomiendan. Con ese fin, se las mantiene en unos contenedores llenos de agua de mar. Las langostas, debido al estrés de cautividad, tienden allí a atacarse unas a otras. Para impedir que se destrocen, se sujetan sus pinzas con bandas elásticas. Algo parecido se hace en las factorías avícolas, donde se despoja de su pico a los pollos para caldo y las gallinas ponedoras. Metidas en espacios reducidos, las gallinas se vuelven a menudo locas, igual que los cerdos confinados en factorías porcinas (lo habitual es cortarles el rabo a fin de impedir que se los arranquen a mordiscos) y otros animales a los que se explota industrialmente. Gracias a tales precauciones, comen carne a diario millones de seres humanos.

El hombre actual cree poder disponer de los animales como dispone de los materiales que encuentra a su alrededor. Hace mucho que ha dejado de escuchar sus lamentos. Tanto es así que ni siquiera considera la posibilidad de que sufran. El enmudecimiento de los animales, la pérdida de resonancia de la naturaleza, es un fenómeno paralelo a la ceguera desaprensiva de una especie que explota cuanto le rodea y convierte la tierra en un vertedero. Desde que las armas de fuego los pusieron a nuestra merced, los animales son poco menos que nada. Ellos lo ignoran. Aunque se compara nuestra inteligencia con la suya, viven sin percatarse de lo que les ha caído encima. Elizabeth Costello, protagonista del libro de Coetzee que lleva su nombre, lo comprueba en la isla Macquarie. El barco en que viaja se detiene en mitad de la noche y ella sale a cubierta para ver qué ocurre. El mar está lleno de criaturas de lomo brillante que saltan y se sumergen en el oleaje. «Pingüinos –grita alguien a su lado. Vienen a saludarnos. No sa-

ben qué somos». «¡Inocentes!», exclama ella. La isla Macquarie fue desde el siglo XIX un centro de la industria de los pingüinos. Allí, se los azotaba a palos para que subieran a una pasarela y se arrojaran a un gigantesco caldero de agua en ebullición. Por lo visto, ninguno recuerda nada de esto, como si vivieran todavía en el paraíso, lejos de la conciencia de la que depende nuestra experiencia del tiempo.

Y es que los animales, a diferencia del hombre, carecen de historia. A fin de cuentas, ellos no han sido expulsados de la naturaleza. Hasta el diluvio, coexistieron incluso con nosotros en un régimen vegetariano. Luego Dios otorgó a Noé y sus descendientes el derecho a comer la carne del resto de los seres vivos. «Como pasto os lo doy todo», dijo. ¿Qué clase de relación habían mantenido con los hombres antes de ese día? Resulta difícil saberlo. En la isla de los pingüinos, Costello tropieza con un albatros gigantesco y su cría. Es un instante de armonía (nada que ver con los episodios protagonizados por los albatros de Coleridge y Baudelaire en *La balada del viejo marinero* y *Las flores del mal*) que le lleva a considerar durante por un momento la posibilidad de que hombres y animales pudieran convivir en paz. «Así debía ser antes de la caída», piensa ingenuamente.

Pero si hubo un paraíso, un lugar donde todo encajaba, incluidos nosotros, ya no nos acordamos. El animal está ahí simplemente para que el hombre se sirva de él a su antojo. Incluso aunque Dios no tuviera nada que ver con esto, la naturaleza parece haber dispuesto las cosas así. ¿Qué sentido puede tener preocuparse, por ejemplo, de un crustáceo marino sin cerebro ni espina dorsal que no siente eso que los mamíferos superiores llamamos «dolor»? El nervioso manoteo de las langostas tratando de escapar del recipiente lleno de agua hirviendo probablemente sea sólo un reflejo. Claro que: ¿y si aciertan quienes sostienen que la recepción del dolor no va siempre acompañada de una experiencia mental?, ¿podemos basar nuestras creencias sobre cómo obrar con los animales en los prejuicios de Descartes y Malebranche?

Los *gourmets* a los que va dirigida la revista en la que escribió Wallace su artículo sobre las langostas no suelen preguntarse por el sufrimiento de los animales que comen. ¿Qué clase de convenciones éticas han adoptado para soslayar la cuestión? El *gourmet* podría responder diciendo que una cosa es ocuparse de la comida y otra perderse en especulaciones a costa de ella. Igual que cualquier otra criatura, su intención es evitar el dolor y

conseguir el placer, sin arruinarlo disputando acerca de asuntos que la naturaleza ha dejado suficientemente claros. Los depredadores, entre los cuales ocupamos un puesto destacado, no acostumbran a pensar en sus presas como víctimas inocentes. Esto es contrario al instinto, el piloto automático de la naturaleza. Nadie reprocha al león serlo. ¿Por qué entonces se censura al hombre y se le exige avanzar moralmente, trascender los límites naturales, instaurar una especie de hermandad universal con el resto de las criaturas?, ¿acaso está en sus manos retornar a la situación prediluviana?, ¿no serán las reflexiones éticas sobre los derechos de los animales un producto del lujo, la típica cuestión que únicamente puede plantearse una sociedad con excedentes?

ELIZABETH COSTELLO

Coetzee ganó el premio Nobel en 2003. Ese año publicó *Elizabeth Costello*, una novela atípica, compuesta por ocho relatos y un epílogo. Su protagonista es una septuagenaria que recorre el mundo impartiendo conferencias. Dos de ellas, ya publicadas en 1999, tratan de la cuestión animal y del vegetarianismo. Es muy difícil saber si las opiniones de Costello son las de Coetzee. Que ella sea uno de esos personajes moralmente comprometidos que tanto le atraen como narrador no autoriza a hacer deducciones aventuradas.

Lo que sí está muy claro es que Elizabeth Costello no pertenece al grupo de *gourmets* indiferentes que antes mencionamos. Su caso es el opuesto. Ella no duda respecto de lo que hay tras la indiferencia. De hecho, equipara la actitud de los vecinos del campo de Treblinka a la de las personas que se hacen los tontos cuando se habla del trato que se da a los animales en granjas y laboratorios. El crimen de los alemanes no consistió simplemente en tratar a la gente con crueldad, sino desentenderse de esa crueldad, no considerarla crueldad. Para Costello, resulta inconcebible que personas que adoptaron aquella ignorancia voluntaria sean consideradas íntegramente humanas. Nosotros mismos mostramos, sin embargo, una actitud similar frente a los atropellos que sufren los animales. Estamos rodeados de una industria que cría animales para matarlos y que, en cierto sentido, es peor que los campos de exterminio porque a la crueldad añade el hecho de que trate a las víctimas como si fueran simple materia prima. La tesis de que necesitamos comer no es suficiente para invalidar lo anterior. Se apela a motivos nutritivos, pero el exterminio rebasa con mucho las necesidades alimenticias de la humanidad, al me-

nos de aquella parte de la humanidad que come regularmente. Es como si un nazi pidiera ser exculpado de la matanza de judíos con la excusa de que necesitaba jabón. ¿No se oculta bajo el nombre de supervivencia algo que desde hace mucho guarda relación sólo con balances y beneficios?

El hombre contemporáneo inflige una violencia industrial sobre los animales. Su avidez no conoce compasión. Allí donde imperan las fuerzas tecnológicas lo único que cuentan son los beneficios. El derribo a palos de las focas sobre los bancos de hielo o la tortura de las cobayas en los laboratorios resultan piadosos comparados con el trato que se les da hoy en las granjas. Elizabeth Costello no es la primera en invocar los campos de exterminio. Marguerite Yourcenar lo hizo en un artículo de 1972: «Une civilisation à cloisons étanches». Compartimentos estancos son tanto los lugares donde se confina a los animales para explotarlos como los prejuicios que favorecen la indiferencia de quienes los devoran. La escritora francesa cree que el hombre no se complace de los males de los que no tiene experiencia directa y que, por eso, se levantan hoy los mataderos en el extrarradio de las ciudades. Aunque el mal suele identificarse con la indiferencia hacia el sufrimiento, este no incluye a los animales, a los que tenemos por seres sin alma, máquinas animadas sobre las que no cabe proyectar ninguna piedad. Conmoverse porque se maltrata a una gallina es para nosotros tan ridículo como llorar porque alguien clava algo en un leño. En la antigua Grecia se hubieran asombrado con esto. Entonces se creía que el animal, siendo radicalmente diferente del hombre, comparte con él la sensibilidad, la aptitud para sentir placer o dolor. La idea de que son sólo mecanismos complejos es deudora de la identificación moderna del alma con los procesos mentales, irreductibles a lo físico. Descartes, Malebranche y otros pensadores negaron que los animales tuvieran alma y, de esa manera, los situaron más cerca de la materia inerte o de los artefactos que de la vida sensible. Hoy, como también los procesos mentales se explican físicamente, la ciencia concibe al hombre como concebía antaño al animal. La animalización del hombre ha producido una humanización del animal. El resultado, como sostiene José Lasaga en «Testigos animales», es una especie de envidia alimentada por la idea de que ellos viven en el eterno presente del instinto mientras nosotros vivimos en el pasado y el futuro, fuente de la culpa y el miedo. Dicho sentimiento nos habría llevado a protegerlos de nosotros mismos y asignarles cualidades que favorecen la tendencia a pasar por alto lo que nos

distingue de ellos. Nada de lo cual es óbice para que se les explote industrialmente. ¿Acaso no padecemos también nosotros los efectos perniciosos de nuestra incurable avidez?

El conde de Buffon decía que, de no existir los animales, la naturaleza humana sería aún más incomprensible de lo que es. Es por comparación con el resto de los seres vivos como se nos hace patente nuestra peculiaridad. Mientras que ellos viven sumidos en la naturaleza y los ciclos naturales, sin sentirse descontentos con su situación ni desear mejorarla, el hombre da la impresión de soñar siempre con ser otra cosa. Insatisfecho con lo que es, no sólo permanece en guerra con el resto de las criaturas, también consigo mismo. A este desajuste interior, al conflicto entre lo que es y lo que puede ser, lo llamaron en Grecia *psyché*. La filosofía, entendida como cuidado del alma (*terapeia tes psyches*), buscó la reconciliación del ser y el poder ser bajo el concepto de virtud. La religión, en cambio, predicó la salvación del alma, la supeditación del ser al poder de ser, de la vida terrenal a la vida celestial. Los pensadores de la época moderna concluyeron, sin embargo, que la confrontación entre el ser y el poder de ser era un engaño. Tanto la alienación como la neurosis, males característicos de la modernidad, son consecuencia de la mitificación del alma, de la creencia en que el hombre es siempre más de lo que ya es. No se trata, pues, de resolver el desajuste interior del hombre, sino de disolverlo: quedarse sólo con la dimensión irreductible de la persona, renunciar al poder de ser en nombre del ser. Por eso, de pronto, aparece el animal como modelo. En él no existe una tendencia a ir más allá de sí. La voluntad de poder, el instinto sexual, la lucha por la vida, como quiera que se caractericen los impulsos básicos del animal hombre, generan un falso mundo que lo trastorna. Ya lo decía Rousseau: «el hombre nace libre, pero en todas partes vive encadenado». Aceptar la inquietud perpetua en un mundo caótico es la única forma de sobreponerse a ella. Nietzsche encuentra esa tarea como posibilidad fuera del hombre conocido, en el superhombre, aquel que acepta alegremente su animalidad, su intrascendencia.

No es este, sin embargo, el planteamiento de Costello. Sus ideas son más próximas a la religión que a la filosofía. El estilo intelectual de abordar los problemas no le interesa. Apenas debe sorprendernos que sea así porque ella, como Coetzee, es escritora. «Hago imitaciones», afirma con ironía. Acaba de ser premiada por una universidad y va a dictar dos conferencias de agradecimiento. El tema: la vida de los animales. Sus tesis son radicales.

Coetzee, admirador confeso de Dostoievski, siente predilección por las figuras de fuertes convicciones morales capaces de llegar hasta el final. Pensemos en el viejo magistrado de *Esperando a los bárbaros* (un hombre que asume sin que nadie se lo pida la responsabilidad por las atrocidades de los suyos), o en la señora Curren de *La edad de hierro* (la profesora aquejada de cáncer que no duda en hacerse cargo de un vagabundo alcohólico y de su perro). «Si tuviese que elegir entre contar una historia y hacer algo bueno –dice también Elizabeth Costello– preferiría hacer algo bueno». No hay aquí nada de esa ironía característica del mundo contemporáneo que relativiza los problemas juzgándolos desde una distancia devaluada, objetiva, científica.

LOS ANIMALES Y EL HOMBRE

La primera de las conferencias se titula «Los filósofos y los animales». Pese al título, la oradora evita cuidadosamente los dos problemas filosóficos clásicos respecto de los animales: el problema ontológico de si poseen alma o, por el contrario, son autómatas biológicos; y el ético de si tienen derechos o somos nosotros los que tenemos deberes hacia ellos. Aunque echa en cara a Tomás de Aquino haber concebido la creación como algo racional y excluir al animal de dicha racionalidad, definiéndolo como material al servicio del hombre, y a Kant no haber sido capaz de extraer todas las consecuencias a la idea de que la razón no es el ser del mundo, sino de nuestra experiencia del mundo, Costello no desea filosofar sobre el tema. De hecho, piensa que someter el discurso sobre los animales a la razón es algo muy problemático porque la razón sólo refleja el modo humano de ver las cosas, y para ser más precisos, una tendencia de su pensamiento, ni siquiera la única. La razón, dice, ha implantado una suerte de totalitarismo que desecha cualquier voz que no sea la suya y esto impide mirar con suficiente radicalidad el problema. La conferencia arranca con una referencia a un relato de Kafka en el que un simio culto explica su ascenso desde el reino de las bestias. El simio no pretende en ningún momento ser tratado como hombre, pero necesita, por decirlo así, exhibir su herida. ¿Qué herida? El paso del silencio del reino de las bestias al galimatías de la razón. Costello se sirve para explicar ese paso de las investigaciones de Köhler. Este sometió a varios simios a un duro adiestramiento para ver cómo resolvían los problemas. Costello enumera las dificultades que debían de superar en el curso del experimento y subraya el hecho de que se suponga que la única forma válida de

responder es la humana. Si el animal hace lo que hay que hacer según nuestros patrones, se dice que responde inteligentemente, que es inteligente. El tema es viejo. Nagel lo planteó en su artículo «¿Cómo es ser murciélago?». Su respuesta fue que no cabe saberlo. Sabemos en qué consiste obrar como murciélago, no qué es serlo. Costello discrepa. Por diferente que sea ser hombre y ser murciélago, se trata de ser, de ser vivo, de estar vivo, y eso sí que sabemos qué es. Nosotros estamos vivos al modo del hombre, el murciélago al del murciélago. Eso es lo que cuestionó el racionalismo, al sostener que el animal está vivo a la manera de la máquina y el hombre a la del alma. El racionalista rechaza que el animal sea un ser que goza de su ser vivo: lo ve como una especie de aparato encendido. *Cogito ergo sum*, esa es la diferencia. El hombre es un alma, no una máquina, pues sabe (al modo humano, o sea, razonando) que está vivo; los animales son máquinas y no almas porque no saben (a la manera humana) que están vivos. Costello contrapone a la conciencia la sensación de ser y da por sentado que esta es superior a aquella. ¿Acaso no fue la conciencia la que nos sacó del paraíso?, ¿o es que también vamos a concebir el paraíso como un escenario poblado de máquinas dirigidas por un Dios que se limita a dar cuerda a sus criaturas?

Costello reconoce que se han producido cambios en los últimos tiempos motivados por la teoría de la evolución, pero no cree que se haya avanzado mucho en nuestra comprensión de la vida animal. El continuo evolutivo no anula la idea de una discontinuidad ontológica. Sus interlocutores han abandonado el cartesianismo, pero continúan considerando al animal como algo diferente de nosotros. Estamos muy lejos de la tesis órfica según la cual hombre y animal son esencialmente lo mismo. Los órficos creían que el alma no muere, sino que pasa de un ser a otro, y que el maltrato de cualquier criatura o su sacrificio constituye un acto infame. Porfirio sostuvo esta tesis en *De abstinentia ab usu animalium*. Romanos y cristianos la rechazaron, sin embargo, convencidos de la supremacía ontológica del hombre. Pocos han discutido después esto.

Bernard Malamud plantea el problema en su novela *La gracia de Dios*. El cataclismo nuclear se ha producido. Sólo queda un hombre en la Tierra. Incluso Dios se extraña de que se haya salvado. Con él han sobrevivido un gorila y varios chimpancés. Juntos viven en una isla que es como su arca. La convivencia, facilitada por el hecho de que uno de los chimpancés fue objeto de un experimento quirúrgico que le permite hablar, acaba siendo

imposible. El sueño de que hombres y animales coexistan como iguales, un proyecto que asume el superviviente humano como un nuevo principio, choca con la naturaleza. El deseo sexual y la voluntad de poder es demasiado fuerte en los animales para permitir una elevación. Por más que se hable de cultura animal lo que nunca hay en ellos es cultura, es decir, una evolución basada en la interiorización de los logros de los antepasados.

Elizabeth Costello prefiere por eso volver a los campos de exterminio. El verdadero horror de lo que ocurrió allí no es que los asesinos maltrataran a sus víctimas como lo hicieron, sino que se negaran a ponerse en su lugar. La compasión es la clave. Compadecerse es ver al otro, incluido el animal, como si fuera yo mismo. «Ama al prójimo como a ti mismo», enseñó Cristo. No hay límites en esto. «La medida del amor es carecer de medida», decía san Agustín. Costello lo expresa con otra fórmula: «la imaginación compasiva no tiene topes». La literatura se alimenta de ella. Sin embargo, la mayor parte de la gente no quiere saber nada de esto. A nuestro alrededor, cada día, invariablemente, acontece un holocausto animal, pero apenas nos sentimos dolidos ni contaminados por ello. Aunque cuesta creer que la gente que se encogió de hombros sabiendo lo que estaba sucediendo en Auschwitz y Treblinka pudiera conciliar el sueño, lo cierto es que pudieron.

Esta es la conclusión del primer discurso. Un miembro del público pregunta a Costello a dónde quiere llegar. ¿Se trata de cerrar las granjas industriales, de obrar con los animales de forma humanitaria, de no experimentar con ellos? Ella evita formular prescripciones. Hay que abrir el corazón, oír simplemente lo que dice. ¿Acaso sueña con la profecía de Isaías y espera que un día sean vecinos el lobo y el cordero? No lo sabemos. Coetzee traslada el problema a la cena que se celebra esa noche. Narrativamente, la decisión constituye un acierto. Se produce un aumento de la tensión dramática. ¿Qué servirán en un banquete en honor a una persona con las ideas de Elizabeth Costello?, ¿qué responderá ella cuando le pregunten por qué adoptó el vegetarianismo? Su hijo, profesor de la universidad, teme que acuda a la salida que suelen llamar en familia «respuesta de Plutarco»: «Me pregunta usted por qué me niego a consumir carne. A mí me asombra que usted pueda meterse en la boca el cadáver de un animal muerto, me asombra que no le dé asco masticar carne cortada y tragarse los jugos de heridas mortales». La cena, no obstante, se desarrolla plácidamente y el debate, aunque acaba con un cuestionamiento de la posición de la protagonista, toma una dirección inesperada.

La conversación gira en torno a las relaciones entre los animales y la religión. Se dice que las comunidades religiosas se definieron en términos de prohibiciones dietéticas y que los conceptos de puro e impuro están estrechamente relacionados con los de limpieza y suciedad. Suciedad y vergüenza son rasgos que definen al animal frente al hombre. Este no copula en público y oculta sus excrementos. La repugnancia explicaría por qué los hombres no se comen a todos los animales o adoptan precauciones antes de hacerlo. Durante siglos, la matanza fue un ritual, un sacrificio en el que se cedía algo a los dioses. Claro que también esas distinciones pueden haber surgido como respuesta al interés del grupo por separarse del resto de los seres humanos presentándose como pueblo elegido. La abstinencia podría ser una forma encubierta de superioridad, un instrumento de poder. Así lo pensó Nietzsche. ¿Es esto lo que hay quizás tras la actitud de Costello? Ella, que ha permanecido en silencio, se defiende diciendo que no se trata de poder, sino de salvar el alma. El hombre está perdido en la creación a consecuencia del pecado, de la caída en la conciencia. La única forma que tiene de salvarse es trascenderla, ir más allá de los límites de la identidad y la lógica. Amor y compasión salvan el alma, donan sentido al quehacer humano. Nuevamente Jesucristo, aunque nadie lo haya mencionado hasta el momento.

El grueso de las objeciones a la argumentación de Costello aparece en otro capítulo y otra situación. Los personajes son otros. Primero, su hijo y su nuera, filósofa de profesión. Esta cuestiona la tesis de que las explicaciones racionales sean consecuencia de la estructura de la mente humana y, por tanto, que haya tantas formas de interpretar la realidad como tipos de seres. Defensora del sentido fuerte de la racionalidad, ese que lleva a creer que lo real coincide con el conocimiento científico, considera inválida la argumentación de su suegra. También la rechaza, aunque por otros motivos, un profesor judío que envía una carta excusándose por no acudir a la cena alegando que, para las víctimas del horror nazi, es insultante que se compare lo ocurrido en los campos de exterminio con la aniquilación del ganado en los mataderos. «Que a los judíos se los tratara como ganado –dice– no quiere decir que al ganado se le trate como a judíos. Esa inversión es un insulto al recuerdo de los muertos». Ninguno de los argumentos se discute, como si ambos estuvieran muy lejos de la cuestión, tan lejos que ni siquiera alcanzan a tocarla, aunque sí lo hacen.

La segunda conferencia, dedicada a los poetas y los animales, no la conocemos entera. El narrador nos informa desde el momento en que el hijo de Costello ingresa en la sala. El acto ha empezado y la conferenciante habla de poesía que representa cualidades humanas a través de animales. Se apoya en tres poemas que ha repartido previamente entre el público: uno de Rilke («La pantera») y dos de Hugues («El jaguar» y «Segunda mirada al jaguar»), y compara la diversa manera que ambos tienen de abordar la vida animal. A Costello, le interesa particularmente la poesía de Hugues, porque ve en ella un esfuerzo por alcanzar cierta unión con el animal, no una simple idea de él. Por supuesto, los animales son indiferentes a esto, no participan del poema. La postura de Hugues podría llamarse «primitivismo»: la celebración de lo primitivo en la línea de Blake o Hemingway. Caza y tauromaquia, la transformación de la matanza en ritual, como alternativa a la explotación industrial. Pero, ¿cómo alimentar a la humanidad de esta manera? Carecemos de tiempo para respetar y honrar a los animales que necesitamos. El primitivismo resulta poco práctico. Igual le ocurre al ecologismo, con el que tiene en común más de lo que parece. Ambas tendencias ven a cada animal concreto como un caso dentro de un género. En la plaza se mata a este toro, pero sólo en cuanto representa al toro en general. Igualmente, el ecologista considera más relevante el todo que la parte y cifra la importancia de los animales en el papel que juegan. La idea de un orden más elevado que cualquier criatura, comprensible sólo para el hombre, se convierte paradójicamente en la principal defensa del animal. Uno recuerda las apelaciones del partido comunista soviético a los ideales de justicia que acabaron con miles de individuos, entre ellos sus propios correligionarios. Sólo aquellos que conocen el equilibrio que debe regir en la naturaleza están en condiciones de determinar, por ejemplo, la cantidad de ciervos que vamos a cazar. Pero, ¿lo conocen?

Costello reprocha al ecologismo lo mismo que a la filosofía: que su visión del animal se funda en una idea que no puede entender ninguna criatura salvo el hombre. El solipsismo es inevitable mientras las cosas giren en torno a nosotros. Mas, ¿cómo impedirlo? Nadie se puede desprender de su propia naturaleza. Un naturalista que dedicó gran parte de su vida a observar las aves y que se acercó tal vez más que nadie a los límites de la visión humana, J. A. Baker, se preguntaba en *The peregrine* si seríamos en realidad capaces de soportar la visión clara del mundo animal. Costello olvida que los animales también matan y que hacer algo

sentimental con esto resulta tan inconveniente como adoptar un racionalismo furibundo. Uno puede creer que la razón se ha convertido en «el enemigo más contumaz del pensamiento» (Heidegger) o tratar a la razón como si fuera un prejuicio, pero: ¿basta con eso para escapar de la condición humana? En fin, y llegados a este punto, ¿no sería mejor aceptar nuestra humanidad, dar por descontado que somos seres omnívoros que explotamos a otras especies?, ¿acaso tenemos derecho a reprochar a la naturaleza de la que formamos parte que sus leyes no concuerden con nuestros principios? Costello no lo cree y para ilustrarlo se sirve de Swift (el episodio en el que Gulliver visita el país de los houyhnhnms – racionales, vegetarianos, limpios– y los yahoos –sucios, bestiales, carnívoros) y su hipótesis de que aceptar la condición humana (Gulliver es con relación a los houyhnhnms y los yahoos lo que el hombre de la antigua Grecia respecto de dioses y bestias) implica de algún modo acabar con los dioses y, por lo tanto, hacer caer la maldición sobre nosotros mismos. ¿Estamos ante un callejón sin salida?

La visita de Costello termina con un debate. Su oponente es profesor titular de Filosofía y presenta tres objeciones a sus tesis. La primera es que los filósofos modernos no inventaron la idea de que los animales pertenecen a un orden distinto de la humanidad, sino la de que hay que ser compasivos con ellos. Bajo esta idea, subyace, sin embargo, una suposición sospechosa: la de que los occidentales tenemos acceso a un universal ético al que otras tradiciones son ciegas y que de alguna forma debemos imponerles. Costello responde diciendo que ha habido una evolución en el conocimiento de la naturaleza animal y en la actitud hacia ellos y que el hecho de que esa evolución haya tenido lugar en Occidente no significa que no deba asumirse en otras partes, igual que ocurrió con los derechos humanos. El profesor duda, no obstante, de que la idea de continuidad biológica que sirve hoy para hablar de estos asuntos justifique la afirmación de que hombres y animales pertenecen a un mismo reino. Rechaza que el animal pueda gozar de derechos legales y encuentra mejor, pensando en normas para regular nuestro trato con ellos, hablar de deberes humanos. Costello no niega la diferencia, sino las jerarquías que se forjan a partir de ellas. Todos los seres vivos están igualmente dotados para hacer «su vida». Sin embargo, para el filósofo hay una diferencia fundamental entre ellos y nosotros: la conciencia de la propia muerte. El hombre teme a la muerte. Ese temor no existe en el animal. «Los animales son eternos porque no tienen

esperanza», dice Satta en *El día del juicio*. Para el animal morir es algo que pasa, contra lo que lucha si puede, pero contra lo que no se revuelve anímicamente. De ahí que no se pueda poner en el mismo nivel al carnicero que mata un pollo y al verdugo que siega una vida humana. Matar animales es legítimo, necesitamos de ellos. La humanidad no podría sobrevivir dejándolos vivir al margen de toda depredación. Lo que no es legítimo es maltratarlos. Costello admite que a la lucha del animal por su propia vida le falta, en efecto, la dimensión de horror imaginativo, intelectual, pero eso no significa que no sienta temor hacia la muerte, sino que ese temor es, por así decir, exclusivamente carnal. La tesis de que al animal no le importa su muerte le parece abominable. Aunque da la impresión de que ella interpreta la conciencia humana de la muerte como indicio de superioridad –una opinión nada evidente, al menos para alguien como Rilke, quien atribuyó a esta conciencia el hecho de que «nosotros veamos futuros donde ellos ven totalidad»–, nuevamente prefiere no discutirlo. Toda discusión reposa en el supuesto de que existe una posibilidad de acuerdo y el problema, para ella, es que la lógica, cimiento de la tradición filosófica, rechaza por principio la vecindad entre humanos y animales. La lógica es el dominio de un ser que come carne y esto vicia a su juicio la cuestión. ¿Debemos renunciar a la lógica en nombre del animal, prescindir de la razón en nombre de una nueva fe?

¿EL CAMINO DE LA FE?

Elizabeth Costello cree que la condición para pensar al animal es un pensamiento que empatice ontológicamente con él. Se trata de una idea curiosa porque al mismo tiempo exige el pensamiento y lo rechaza. Esto no es algo nuevo en la historia de Occidente. El cristianismo ha practicado este método casi desde su origen: servirse de la razón para refutar a la razón.

La apelación al cristianismo no es aquí un capricho. Elizabeth tiene una hermana monja doctora en Lenguas Clásicas que dirige un hospital en Zululandia. También ella ha sido invitada a pronunciar un discurso en la ceremonia de graduación de cierta universidad. Elizabeth acude a escucharla. Su tesis fundamental es que las humanidades se desviaron del camino cuando olvidaron su propósito inicial de recuperar el verdadero mensaje de la Biblia, convirtiendo el estudio de las lenguas y autores clásicos en un fin en sí mismo. Fruto de ello fue la pérdida de la palabra redentora.

Aunque Elizabeth juzga demasiado radical esta tesis, comprende lo que su hermana quiere decir. El evangelio no es simplemente un texto. Para comprobarlo, basta con ver cómo la gente común ha entendido en África la figura de Cristo. Este no tiene nada que ver allí con la visión grecorromana que impera en Occidente. «La gente africana –dice Blanche Costello– viene a la iglesia a arrodillarse ante Jesucristo en la cruz, y sobre todo las mujeres africanas, que tienen que aguantar lo más duro de la realidad, porque sufren y él sufre con ellos [...]. A la gente que viene a Marianhill no les prometo nada salvo que los ayudaremos a cargar con su cruz». Se trata de esto, no más. Pero esto es lo que parece sostener también la posición de Elizabeth sobre los animales. La lógica no sirve, hay que entregarse al corazón. No es casual que al despedirse de su hermana, le reconozca a Blanche que ha escogido la senda adecuada: Cristo en vez de Grecia, lo extático en vez de lo estético, el corazón y no la razón. Para un autor que suele llevar a sus personajes hasta el borde del abismo, o si se prefiere, de la santidad, tal vez sea imposible otra conclusión.

Vagando por el corredor de los guiones

Por Alberto García Ferrer



«Ir a ver una película de Èric Rohmer es como ver crecer el césped», Harry Moseby (Gene Hackman), a su esposa cuando le propone acompañarla a ver *Mi noche con Maud*.

La línea de diálogo de *La noche se mueve*, de Alan Sharp-Laprida identifica la autoría de las películas, con el nombre de sus guionistas— no se aleja de su memoria desde el primer día de la cuarentena, cuando se descubrió mirando durante horas el césped que se extiende por debajo y frente una amplia su mesa de vidrio.¹ Suena su móvil.

—Hola Lapri, ¿guion terminado?—. La pregunta de Ada llega mezclada con su risa y voces cercanas. Quince años montando películas y la próxima, le dijo, la dirigiré yo.

—Llegaré un poco más tarde.

Construyo la película mientras veo crecer el césped del jardín. Cuando llegues habrá crecido un poco más.

Sobre la mesa, en un controlado desorden, conviven notas para un libro sobre el guion, con escenas del guion de una película: *Historias en la pandemia del año 20*. Tarjetas y servilletas de papel blanco cubiertas por una escritura desigual con tinta azul, verde y roja.

I. ¡A ESCRIBIR HISTORIAS!

En servilletas, trozos de papel de carnicería, tarjetas postales o el dorso de sobres escribían los guiones —aún se llamaban *photo-play*—, productores, actores, contables, camareros, ascensoristas o carniceros, a principios del siglo xx. Las películas —aún se llamaban *flicks*— eran de un rollo que no duraba más de diez minutos. Todos querían ser guionistas.

Los fabricantes del cine —aún no se llamaban productores— buscaban ideas y ofrecían, por medio de anuncios en los periódicos, cien dólares por mes para escribir guiones. Las miles de monedas de veinticinco céntimos que depositaban los espectadores en sus «salas» para ver los *flicks* demandaban historias.

II. ¿LA ARITMÉTICA DE LOS GUIONES?

Laprida está en una «sala de situación» con gráficos desplegados sobre pizarras blancas: diagramas, triángulos, pirámides, uves,

curvas, arcos, vectores, ejes... Por un momento, piensa que grafican la fluctuación sanitaria de la pandemia o que exponen los ratios de crecimiento de productos financieros: Freytag's Triangle, Freytag's Pyramid...

Uno de los gráficos le parece una línea de metro y sus conexiones, con nombres de sus estaciones: empatía, personajes, clímax, paradigma, confrontación resolución, *plot point*...

Sillas alineadas para una audiencia ausente. Tres personas conversan en torno a una mesa, con el énfasis de médicos diagnosticando pacientes. Laprida piensa en *brokers* comentando ciclos financieros.

El hombre con gafas de estructura rectangular de fino metal y una frente que avanza sobre el alborotado pelo de brillos dorados y blancos, explica gráficos:

–*Se busca el tema, se estructura, biografías de los personajes, investigaciones pertinentes, se estructura el primer acto en fichas de 9x12. Y se escribe el guion: primer acto, segundo y tercero.*

–*Empezar con una imagen. Los tres actos, el planteamiento, el desarrollo y la resolución, dos puntos de giro y el clímax.*

Señala la mujer de ojos verdes, con el pelo color caoba que acaricia un gato en su regazo.

–*Pilas de tarjetas de diez por quince. Escribir el guion desde dentro hacia fuera.*

Exige, desde un costado de la mesa, un hombre de tupidas cejas grises, que otorgan profundidad a su filosa mirada.

Laprida, que escucha con atención, comprueba que lleva su bolsillo izquierdo lleno de tarjetas –¿serán de las dimensiones correctas?–. En el bolsillo derecho percibe el bulto de las servilletas. El bolígrafo azul sigue en su mano.

Los prolijos expositores continúan desgranando sus metodologías para la escritura del guion, mientras Laprida extraviado en sus incertidumbres, se pregunta ¿Qué hago aquí? ¿Soy un personaje fuera de campo?

–*¡La cuestión central!*–. Subraya la señora que acaricia a su gato.

–*¡Dilema! Esa es la palabra clave*–. Dictamina el señor de la mirada filosa

–*¡El Paradigma!*–. Advierte el hombre de las gafas rectangulares, y vuelve a señalar un gráfico en el que puede leerse: ¿*What's structure?*

Un señor mayor pasa por delante de Laprida, sin advertir su presencia, y dice a los expositores, con una voz que suena como un susurro y sin dejar de fumar su pipa:

–*El centro de gravedad de la cultura radica en la capacidad de estructurar de los humanos.*

Zygmunt Bauman atraviesa la sala y abre una gran puerta, ante la mirada atenta de los tres expositores.

Laprida no puede dialogar con los personajes, nadie puede verlo, ni oírlo. Comprende que no es un personaje fuera de campo. ¿Es un espectador, un observador, un testigo? Se asoma al espacio que revelaron las puertas abiertas por Bauman. Un corredor, en el que luces de farolas y puertas cerradas se continúan más allá de lo que su mirada puede alcanzar. Vaga, desconcertado, por el pasillo. Tableteo de máquinas de escribir, voces, conversaciones y silencios lo escoltan en su caminata.

III.

Me conformo con observar. Nunca invento, yo descubro.

Aurora en *La rodilla de Clara*, ÉRIC ROHMER

Se detiene frente a una puerta con una placa en la que lee: *Sala del Concilio*. Abre la puerta con la curiosidad y la cautela de un observador.

Hay una gran mesa y gente a su alrededor. En la cabecera está el comisario Adamsberg, a su lado, Danglard; el cabo Estalère lleva cafés para todos, Violette Retancourt con sus ciento diez kilos, el teniente Noël, el comandante Mordent, Voisenet, Justin Veyrenc de Bilhc, Retancourt, que toma notas sin parar.

¿Laprida sabe el nombre de todos los que están sentados en la mesa! Son personajes. ¿Observa un fragmento de la novela: *Tiempos de hielo?*

Rodeado de policías se siente, ahora, como testigo. Se mueve con soltura en torno a los personajes y un dibujo con un signo, que circula de mano en mano por la mesa. Escucha atentamente las intervenciones.

–Hay que descifrar el signo.

–Me sugiere una guillotina.

–¿Qué pinta en el contexto del drama islandés.

–Alice Gauthier y Henry Masfauré podrían ser enamorados transidos que decidieron morir juntos.

–Se suicidan, dejando su señal de connivencia.

-Masfauré fue asesinado.

-El asesino habría presionado el dedo de la víctima con un cordel o un cordón de cuero recio.

-A la mujer la ahogaron en la bañera.

-Ahora sólo quedan seis personas.

-Todos en peligro de muerte

-Tenemos un ejecutivo, un médico, un especialista en medio ambiente, un experto en pingüinos, un deportista...

El comisario Adamsberg, ¡como un *showrunner!*, distribuye el trabajo:²

-Ocho de ustedes se van al Creux.

-Recojan todo: maledicencias, elogios, resentimientos, verdades, mentiras, sospechas, rencores.

-Danglard: el notario de Masfauré, Noël: la bestia parda que dirige las caballerizas, Veyrenc: el hijo, Amédée, Froissy, Alice Gauthier.

-Nos importa todo. Una torre, una paloma, Retancourt...

-Investiguen todo.

¿Es una mesa de guionistas? Policías que construyen la estructura del «drama islandés» que les ocupa. Investigan, arman la biografía de los personajes y se interrogan sobre las motivaciones y los objetivos que mueven la historia hacia delante. Las preguntas son más importantes que las respuestas. Las primeras hacen mover las historias, las otras las detienen.

Laprida busca sus tarjetas: «Las nuevas historias necesitan no menos de diez escritores sentados en una mesa para desarrollar horas de historia», advertía el hombre de la mirada afilada, en la sala de situación.

Regresa al pasillo, camina observando puertas. Dos figuras avanzan desde lo profundo del corredor. Aparecen y desaparecen entre los espacios de impenetrable oscuridad y los remansos de luz de las farolas.

Identifica a las figuras cuando ya están a su lado y oye un fragmento de la conversación, antes de que ambos se alejen por del corredor.

Werner Herzog:

-Caminar. El mundo se rebela a aquellos que viajan a pie. Desarrollar la intuición no se aprende en una escuela de cine, hay que caminar.

Andrei Tarkovski:

-La observación es el principio fundamental del cine. Impregna hasta sus más mínimos detalles.

IV.

El que cuenta, enseña.

Observación, observados. Observador. Laprida asume con comodidad su condición. Abre la puerta que tiene a su derecha. Una mesa, una máquina de escribir y una carpeta azul con un título «On the waterfront».

–Mi padre me contaba que, en el año en que yo nací (1914), «supuestos expertos y escuelas de guion ofrecían cursos de escrituras de guiones por precios que oscilaban entre uno y veinticinco dólares. Los impostores que se habían dedicado a las patentes de medicamentos se lanzaron a una nueva oportunidad. Se ofrecían para leer, criticar y corregir guiones por tan sólo cincuenta centavos de dólar. Yo luego tenía que leer aquellos guiones, “corregirlos”. A menudo resultaban peores que los originales».

Budd Schulberg tiene detrás una gran ventana, por la que se puede ver el jardín de su casa de Connecticut. Habla con un hombre del que Laprida, que sigue la conversación desde el vano de la puerta, sólo ve su gran cabeza de pelo blanco que asoma sobre el respaldo de un sillón.

–«La fiebre nacional por escribir guiones llegó a ser tan alta que los libros que trataban sobre cómo cocinar esos nuevos menajes se convirtieron en *bestsellers*».

–Estos pequeños y ampulosos manuales que pasaron de mi padre a mí representaban los misales de la nueva iglesia del cine en la que yo nací...

La gran cabeza blanca le dice:

–En una película o una novela vale más hacer una pregunta que una declaración. Las situaciones confusas son las más honestas. Yo sólo les diría a guionistas y directores: no respondáis a las preguntas, hacedlas.

Se incorpora y sale. Laprida reconoce a Elia Kazan, mientras oye la pesadosa observación final de Schulberg, y la anota en una tarjeta.

V.

Hay que dejar, siempre, las puertas abiertas.

WERNER HERZOG

Laprida sigue a la gran cabeza blanca por el pasillo, hasta llegar a una puerta que permanece abierta.

Al entrar, Kazan recuerda: «En el guion, no tenía el final de la película. Le dije a Bobby (De Niro), que caminara despacio por una calle desierta del estudio. Tal vez fuera domingo –no se veía a nadie– o quizás fuera una escena que se desarrollaba en su imaginación. Se detuvo frente a la puerta abierta de un estudio...».

Una pequeña habitación amueblada sólo con una cama matrimonial. Francis Scott Fitzgerald, con una bata azul, está incorporado en la cama rodeado de lápices. Con un cortaplumas les saca punta. No son puntas finas, quebradizas, porque escribe presionando sobre el papel, con empecinamiento, con furia. Para que cada palabra sea una sentencia. Escribe con letras redondas, inestables, cuando las hojas agotan su espacio, se deshace de ellas arrojándolas a su improvisado archivo, el piso de su habitación, como si quisiera deshacerse de ellas rápidamente, para atrapar las palabras siguientes antes de que escapen del torbellino de su memoria.

Monroe Star se mueve entre la frágil alfombra de papeles amarillos cubiertos de palabras, tratando de no pisarlos. Uno de ellos flota desde la cama hasta sus pies, lo recoge, y lo lee: «La cara... envejecida desde dentro, de tal manera que no había fortuitas arrugas de preocupación o enfado, sino un ascetismo macilento, como si procediera, de una lucha interior o bien una larga enfermedad».

Levanta la vista para ver más detenidamente al hombre que lo construye como personaje mientras escribe con ansiedad su última novela, que en el cine será *The Last Tycoon (El último magnate)*. Piensa: «Parece haber algo física o psicológicamente roto en él que le ha arrojado de la chispeante juventud a la vacilante ancianidad».

Kazan, observa al escritor y al personaje mientras visualiza «el fundido final de la que será mi última película... una pequeña muerte... el final de una vida dedicada al cine...».

Harold Pinter se detiene detrás de Kazan. El observador tiene a los cuatro personajes colocados en el campo de su mirada en una composición diagonal: el escritor escribe, el personaje lee su propia descripción, el director piensa en un final para su película, el escritor, dramaturgo y guionista, que acaba de llegar, elabora ya el guion de una novela inacabada. La historia se mueve siempre hacia delante.

Laprida sale al corredor antes que lo alcance el fundido final.

VI. LOS GUIONES SE REESCRIBEN

Otra puerta abierta. Accede a un plató. Sentado en una silla en la que pone «director», Joseph L. Mankiewicz –el hombre que amaba las palabras, los actores y el teatro–, mientras controla la preparación de la escena que va a rodarse, habla a Dorothy Arzner, que permanece a su lado, atenta y silenciosa.³ El plató es el confesionario más activo de Hollywood.

«No contaba con Scott para los diálogos. No se le podía hacer peor favor que poner a los actores a que leyeran sus novelas en voz alta como si fueran comedias. Mr. Hemingway, Mr. Steinbeck, Mr. Fitzgerald, Mr. Sinclair Lewis... Todos querían escribir obras de teatro y ninguno supo llevar a cabo una que valiera la pena. Después de todo, hay una diferencia entre el diálogo en la novela y el diálogo teatral. En la novela, el diálogo entra por el pensamiento. El lector lo matiza. El diálogo que se habla en el escenario entra por los oídos más que por el pensamiento. Tiene un impacto emocional inmediato. El diálogo de Scott carecía de penetración, de color, de ritmo».

«Soy un escritor que se ha visto obligado a convertirse en productor. Fundamentalmente, sigo siendo escritor. He escrito buena parte de todas las películas que he producido, aunque no aparezco en los titulares porque el sindicato de guionistas no me lo permite. Los diálogos de Scott eran impronunciables».

Mankiewicz mira en silencio la escena que está lista para rodar. Se vuelve hacia Arzner y le dice: «Si alguna vez aparezco en alguna historia de la literatura, en una nota a pie de página, será como el canalla que reescribió a F. Scott Fitzgerald».

VII.

El hombre del corazón de alcachofa.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

En el corredor de luces y sombras, Laprida no distingue el final ni tampoco el principio. No sabe si Tarkovski y Herzog regresan o es él quién ha regresado al punto en que los dejó y ellos sólo continúan caminando. ¿Cambiaron de dirección o él ha cambiado el sentido de su viaje?

Herzog –Escribo el guion sólo cuando veo la película completa. Es como si la viera en la pantalla... Si no veo la película con la claridad suficiente, no escribo el guion.

Tarkovski –Los guionistas no existen. Los guionistas sólo pueden ser escritores que entienden a la perfección qué es el cine o directores capaces de organizar ellos mismos el material literario.

La puerta que abre le permite acceder a una sala con gran cantidad de pequeños cuadros, que cubren las paredes de miniaturas: óleo, pastel, acuarela o acrílico. Cuatro sillones y pequeñas mesas abarrotadas de libros de pintura.

Cesare Zavattini con una txapela de paño negro está sentado en el sillón del centro, a un lado Elena Poniatowska, y al otro el periodista y escritor Alonso Ibarrola.

–En 1931, con el seudónimo de Jules Parma, escribía, como supuesto enviado especial a Hollywood: así fue el inicio de mi carrera cinematográfica... Treinta y cinco años después, al terminar una cena en Hollywood y contar aquello en un discurso, se me acercó un hombre pequeño de pelo blanco que me recordó que era él quien me enviaba los paquetes con las fotografías de famosos y famosas para ilustrar, mis imaginarias crónicas cinematográficas. Era Abraham Polonsky. ¡Nos abrazamos tres veces! Todavía me siento periodista, ese era mi oficio.

Mientras mira a Za –como le llaman los amigos italianos–, Alonso Ibarrola recuerda lo que le dijo un colega suyo, al llegar a Roma, «Las películas italianas se dividen en tres categorías: las que tienen un guion de Zavattini, las que se basan en ideas de Zavattini, y las que son una copia de los guiones de Zavattini».

Za se define como «escritor cinematográfico». –Por la palabra cine, el empleado de un aeropuerto me perdonó veinte kilos de exceso en el equipaje– dice con una risa contagiosa. Inmediatamente se pregunta «¿Qué es un escritor cinematográfico?» y agrega: cuando nace un filme se podría quemar el guion y el arte no perdería nada. Dos *carabineros* controlan siempre al guionista: el funcionario de turno y el productor.

Zavattini recurre al teatro para explicarse el sentido del guion y la entidad del *escritor cinematográfico*. Escribe «Come nasce un soggetto cinematografico». Un monólogo entre la conferencia y la confesión, estrenado en La Fenice de Venecia el 17 de julio de 1959 por el Piccolo Teatro de Milán.

–La película tiene dos nacimientos, primero cuando se hace el *script* y después cuando vuelve a recrearse de una manera plástica... Esa es la dependencia de una película del guion original.

–El director de una película no debe ser el traductor o el intérprete ni solamente el que pone en comunicación la imagen con las palabras. Yo puedo mencionar un jardín en un guion, escribir sobre las flores, pero De Sicca logra que las flores se oigan y que su perfume estalle en la pantalla...

Elena Poniatowska, le pregunta: Maestro, ¿cómo vivió usted el terremoto de 1985 durante su visita a México?

Estaba en Vista Hermosa, me vestí con la rapidez de un joven de quince años. Ya decentemente vestido podía afrontar el terremoto y hasta el juicio final... Cogí una linterna que había comprado en Cuernavaca. Salí a una gran terraza y me dí cuenta de la maravillosa compañía que puede ser una linterna, con su luz redonda. Todavía estoy esperando al poeta que hable de la reconfortante luz de una linterna... Poco a poco empezaron los rumores del campo, puedo decirle que nunca en mi vida he oído ladrar tantos perros juntos... creo que todos los perros del mundo viven en Vista Hermosa... Levanté la cabeza y vi uno de los cielos mas maravillosos... Todas las estrellas se habían concentrado en un solo punto y había estrellas que caían sobre el ladrido de los perros. En un rincón de la terraza había dos esposos, flaquitos en pijamas blancos, los dos entrelazados y pálidos, con el rostro demudado, esperando el juicio final. ¿Serían recién casados en luna de miel?... El hotel se sumergió en el silencio pero no el campo... Un gallo lanzó el quiquiriquí oficial y de seguro se trataba de un animal de proporciones enormes porque los sonidos que emitió eran impresionantemente humanos... Después cantaron todos los gallos del mundo y finalmente llegaron los pájaros que se despiertan a diversas horas... Cuando el sol se levanta vienen a reunirse todos los pájaros que cantan de un modo distinto...

–¡No, no me canso de contar historias!

VIII. ¿DÓNDE ESTÁ LA LOCOMOTORA QUE MUEVE EL TREN?

Continúa el relato de Za, en el que aparecen nuevos personajes y otros escenarios del terremoto de 1985. ¿Un libro de cabecera regresa a Laprida o él regresa al libro? El juego de espejos, en el que leer a Zavattini, por medio de su traductor, Juan Marsé –el escritor cinematográfico que se miraba en Zavattini– nos lleva al neorrealismo. Jarama, el nombre de la colección que se iniciaba con la edición de «Straparole» nos lleva hasta Rafael Sánchez Ferlosio. El periodista y escritor Zavattini conduce al neorrealismo

desde la literatura al cine, pasando por el periodismo, y el cine lo regresa a la literatura. Gabriel García Márquez escribe sobre el soplo de humanidad sin precedentes que Zavattini infundió al cine de su época. Soplo que llegó a toda América, permeando también la televisión y el cine norteamericano.

–¿Por qué ama usted tanto los detalles?, le pregunta Elena Poniatowska a Zavattini.

–Los detalles son la clave. Creo que el amor por los detalles nació en mí como reacción frente al cine con pretensiones de grandiosidad.

«La mitad del arte de narrar es referir una historia libre de explicaciones...», escribía Walter Benjamín en «El narrador» y señalaba más adelante «La vida vivida es el material del que nacen las historias».

Abre otra puerta. El vagón de un tren. Por el vidrio de la ventanilla se desplazan gotas de agua en sentido vertical y diagonal formando efímeros fotogramas apaisados. Es una noche muy oscura, puntos de luces titilan, se mueven y desaparecen. El tren se desplaza con rapidez, no sabe por dónde ni hacia dónde. Cinco personas viajan en esa cabina. Junto a la ventana se sienta Sergei Eisenstein que dibuja continuamente rostros y figuras en movimiento en su cuaderno, mientras escucha a sus compañeros de viaje. A su lado el poeta y escritor Bruce Kavin, en frente el escritor y crítico literario Henry Levin, a su lado el guionista John Howard Lawson. Y de pie en ese momento, mientras habla, el guionista Jean-Claude Carrière:

–El novelista escribe, mientras el guionista trama, narra y describe... Todo esto se relaciona entre sí por esa sorprendente actividad, propia del cine, única en la historia de la expresión, que se llama *montaje*.

John Howard Lawson:

–El montaje era, para los norteamericanos en los años treinta, una serie de tomas enlazadas por cortinillas o disolvencias rápidas una tras otra: ablandar los cortes para acariciar la haraganería del público.

Henry Levin:

–El material embrionario de *Madame Bovary*, abarcaba alrededor de tres mil seiscientas páginas de manuscrito. La tarea de reducir tal volumen a su forma actual sólo se podría comparar al montaje de una película, y en lugar de hablar de la «composición»

de Flaubert, en sentido pictórico, deberíamos referirnos, en términos cinéticos, a montaje.

Bruce Kawin, mirando a Eisenstein, que dibuja ahora a sus compañeros de viaje, y su disposición en la cabina.

–En la película *Octubre*, Eisenstein yuxtapone imágenes; en su poema «In a Station of the Metro», Ezra Pound lo hace con las imágenes-líneas del poema. Con imágenes o con palabras, ambos crean, con este proceso, conceptos nuevos en el espectador o en el lector. Tanto Pound como Eisenstein explican sus técnicas en los mismos términos, refiriéndose a la estructura del *ideograma*.

John Howard Lawson:

–El «corte» constituye la esencia de la composición cinematográfica: la unión de elementos diversos es la fuerza creadora del montaje cinematográfico. El significado que daban los europeos a la palabra montaje vino en nuestra ayuda como guionistas, generando otras posibilidades para imaginar soluciones más eficaces en el relato.

Bruce Kawin:

–En *The Sound and the Fury*, cuatro narraciones, contadas por distintos personajes, diversa estructura y particulares estilos. Cambios de puntos de vista, acontecimientos observados y relatados desde miradas antagónicas, mezclas de realidad, sensaciones subjetivas del relator y emergencia de la posición del autor. Prescinde de «disolvencias» o «cortinillas». Su montaje yuxtapuesto es de un «efecto cinemático».

A sólo un año de haber regresado de su viaje a Europa (1925-1926), William Faulkner dio forma a los personajes de *Yoknapatawpha*, y durante los que le siguieron escribió *The Sound and The Fury* y *As I Lay Dying*. Es posible pensar que lo que descubrió fue el montaje.

Sergei Eisenstein:

–En *El buen mozo*, Guy Maupassant llevó al lector la emoción de la medianoche, no se limitó a contar que habían dado las doce y después la una. Nos trasmite la sensación de medianoche haciendo dar las doce en diversos puntos por distintos relojes. (¿La idea del espacio unificado por el tiempo?). En nuestra percepción, la suma de esas doce campanadas produce una sensación de unas doce de la noche irreversible. Representaciones aisladas componen una imagen: la realización es rigurosamente de montaje.

Guion de montaje, donde los sonidos de las «doce horas» se describen con una serie completa de planos de «magnitudes distintas»: *en algún punto, lejano, mas cerca, muy lejos*.

Bruce Kawin:

–El concepto de montaje es de vital importancia cuando se pretenden estudiar las relaciones entre cine y literatura: sería inútil insistir en el montaje como recurso exclusivamente cinematográfico, se trata más bien de un principio estructural utilizado por escritores y cineastas a lo largo del presente siglo xx y aproximadamente con los mismos fines.

Sergei Eisenstein:

–Ya se trate de enlaces visuales, sonoros o cine-sonoros, en la producción de la imagen, de una situación o la descripción de un personaje –sea en Pushkin o en Maiacovsky–, siempre aparece el mismo método de montaje.

La conclusión es que no hay discrepancias entre el método con que escribe el poeta, el método con el que el actor encarna un papel en su interior y su interpretación, todo emerge y se transfiere en manos del director por medio del desarrollo del montaje.

IX. CORTE DE PLANO SIN CORTINILLAS NI FUNDIDOS

Desde *La pulga de acero*, un narrador visual, Nikolai Leskov, nos conduce por un corredor que va de la novela rusa del siglo xix y Pirosmanni al cine soviético. Y llega hasta el *escritor cinematográfico* Cesare Zavattini. En 1936, Walter Benjamín escribía: «Lo que distingue a la narración de la novela es la dependencia esencial del libro». Ochenta años después, narradores, convertidos en guionistas, transfieren el relato oral en imágenes que viajan, cruzan fronteras, permanecen se almacenan en dispositivos digitales y regresan.

El vagón de un tren que avanza en la húmeda oscuridad de la noche, por un espacio desconocido hacia un destino incierto ¿es el final o el principio? «No respondáis a las preguntas, sólo hacedlas».

El corredor, sin principio ni final, es la quiebra de la linealidad del relato. Benjamín diría que construye la red que componen historias que se entrelazan entre ellas.

En el corredor alguien intenta, infructuosamente, abrir desde dentro otra de las puertas, tras la cual se oyen voces, discusiones y exclamaciones.

Finalmente, logra salir al pasillo un voluminoso personaje, con gafas de pasta, bigotes y pelo blanco que cae como una lluvia desparramada sobre sus hombros. Dentro de su camisa negra sin mangas, sus pantalones cortos y sus sandalias, parece enfadado y desorientado. Laprida no sabe si habla para sí o contra sí.

–Durante más de medio siglo, desde que comencé a hablar y escribir de cine he querido enfrentarme a la composición: ¿cómo la relación a través de los planos genera la música del movimiento? El crítico de cine Tag Gallagher se pierde en la siguiente sombra del corredor.

¡Esta es otra historia! Laprida regresa, por un corte de plano, al jardín de su casa, el césped, la mesa, las tarjetas...

X.

Ada ha llegado con su mirada mezclada con la de múltiples ojos impresos en una mascarilla que cubre su nariz y su boca.

–Todos mis ojos buscan la película–. Y mira con entusiasmo tarjetas y servilletas.

Laprida está aún recuperando anotaciones y tarjetas de su reciente viaje.

«De 1905 en adelante, el guionista de cine siempre ha sido la figura mas baja del tótem cinematográfico». Fue la pesarosa observación de Budd Schulberg con la que despidió a Kazan del salón de su casa.

Lee en otra de sus tarjetas la aseveración de Robert Mckee, el hombre de las cejas grises y la mirada filosa de la sala de situación: «Ese tiempo ha terminado: en Hollywood los guionistas han tomado el poder. La mayoría de los productores, asociados, ejecutivos, coproductores son en realidad guionistas ¡que son los únicos autores originales dentro de una producción! [...] Desde el director hasta el diseño de producción: interpretan una idea, que es la del guionista».

Ada, ha colocado su bolso en una silla y mantiene el portátil en su regazo le dice:

–Lapri, ¡hacemos guiones, todos los días! La lista de la compra reúne todos los pasos y requisitos de un guion, según los manuales. Un guion de hierro, en tiempos de cuarentena: escalera, arranque, puntos de giro, tramas principales y secundarias, personajes, clímax y resolución. Suspense, y la historia siempre moviéndose hacia adelante al ritmo del carro de la compra. ¡Los detalles son la clave!

Ada saca de su bolso una máscara que coloca con cuidado junto a las tarjetas y las servilletas escritas, todavía dispersas en la mesa.

–Durante una de las muchas pestes que asolaron Venecia, en la de 1575, que mató a Tiziano, los médicos llevaban máscaras con un largo pico blanco. La utilizaremos en la película.

Laprida mueve las tarjetas: las organiza, las separa, lee, clasifica, desecha, rompe, las cambia de lugar. Relee.

En la amplia mesa de vidrio, la trama compacta de tarjetas ya no permite ver el césped que se extiende por debajo. Forman ordenados corredores, por los que circula la historia en tarjetas que abren puertas a escenas, secuencias y personajes.

–Ada, sobre esta mesa está tu película, puedes verla. Ahora hay que escribirla.

NOTAS

- ¹ Reescrituras: Laprida elige la versión del doblaje en español frente al original en inglés: «I saw a Rohemer fil once. It was like watching paint dry».
- ² Showrunner: Creador/productor. Argot cinematográfico/televisivo para referirse a la figura del productor ejecutivo/guionista.
- ³ Dorothy Arzner: Fue la única mujer directora de cine en Hollywood, durante los años treinta.

BIOGRAFÍA

- *La pulga de acero*. Nikolai Leskov. Impedimenta.
- *De cine. Memorias de un príncipe de Hollywood*. Budd Schulberg. Acantilado. Barcelona.
- *El filme y la tradición narrativa*. John L. Fell. Ediciones Tres Tiempos. Buenos Aires.
- *Domingos locos. Scott Fitzgerald en Hollywood*. Aaron Latham. Editorial Anagrama.
- *Argumento y montaje: bases de un film*. V. Pudovkin y S. Einsestein. Editorial Futuro. Buenos Aires.
- *Tiempos de hielo*. Fred Vargas. Siruela.
- *El arte de la adaptación*. Linda Seguer. Libros de cine Rialp.
- *El manual del guionista*. Syd Field. Plot.
- *El guion*. Robert McKee. Alba Editorial.
- *Atrapad la vida*. Andrei Tarkovski. Errata Naturae.
- *Del caminar sobre hielo*. Werner Herzog. Ediciones Alphaville.
- *Mi vida*. Elia Kazan. Ediciones Temas de Hoy.
- «Joseph L. Mankiewicz, productor». Tag Gallagher. Nosferatu 38.
- «Los ensayos visuales de Tag Gallagher...», Elpidio del Campo Cañizares. *Revista Comunicación*, núm. 10.
- Entrevista a Cesare Zavattini. *Elena Poniatowska*. Revista de la UNAM.
- «Cesare Zavattini, medio siglo en mi memoria». Alonso Ibarrola.
- *The End*. Jean-Claude Carrière-Pascual Bonitzer. Paidós Comunicación.
- *Teoría y Técnica del guion cinematográfico*. John Howard Lawson. Ediciones ICAIC.
- «El Narrador». Walter Benjamín. Taurus.
- «Straparole». Cesare Zavattini. Libres de Sinera. Traducción Juan Marsé.
- «La paga de los guionistas. Faulkner y el cine». Mauricio Hammer. Nexos.





► Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, siglo xx

Joseph Campbell

El héroe de las mil caras

Traducción de Carlos Jiménez Arribas

Atalanta, Girona, 2020

576 páginas, 38.00 €



Un libro muy actual

Por JESÚS AGUADO

Este libro, escrito hace más de setenta años (en 1949, es decir, cuando los rescoldos de la Segunda Guerra Mundial aún no se habían apagado del todo), parece pensado para el tiempo presente. De hecho, parece escrito ahora mismo, hace un rato, estar recién salido del horno. Un libro sobre la necesidad del héroe en una sociedad exhausta (de mitos, de conciencia crítica, de visión interior) que juega peligrosamente con sus oscuridades, con sus callejones sin salida, con sus barrancos, con sus cegueras o con sus soluciones falsas. Un libro que tiene como referencia una sociedad fragmentada que ha olvidado el fondo común de lo humano. Un libro para una sociedad triste que se ha apartado (a manotazos, como si se tratara de un enjambre de abejas enloquecidas; a pisotones, como niños que desbarataran

un reguero de hormigas) de las energías cósmicas que la vertebran o la deberían vertebrar. Un libro en una sociedad desquiciada, desritualizada y desesperada que produce enfermos con la misma facilidad con la que otras generaban santos o poetas, filósofos o educadores, metafísicos o aventureros. Un libro así no se termina nunca (ni de escribir ni de leer) y por eso sigue siendo tan actual.

Lo que hizo Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* fue, de hecho, escribir varios libros en uno.

El primero de esos libros sería una suerte de antología de grandes mitos, cuentos populares y leyendas, extraídos de todas las tradiciones religiosas, que, aunque sirven para apuntalar el organigrama teórico general, podrían leerse independientemente.

Hacerlo así para empezar, al menos en mi experiencia, tiene la ventaja de que, a nivel subliminal, como si de un sueño se tratara, uno aprehende el mensaje escondido sin tener todavía la necesidad de estructurarlo en un discurso coherente. Porque esos mitos, cuentos y leyendas se van abriendo paso dentro de uno iluminando los rincones de su alma, o haciéndola despertar, pero sin inquietarla todavía con preguntas de difícil o de imposible respuesta en su nivel actual de consciencia. Quién no ha hecho eso, y con gran deleite y aprovechamiento intelectual, con *La rama dorada*, de Frazer, o con tantos otros tratados de historia de las religiones o de antropología. Laberintos cuyos planos tiene el amor (como de casi todo), amantes encantados, ballenas y dragones, ogros benignos o malignos, doncellas desnudas, guerreros dubitativos, comerciantes engañados por un espejismo, ascetas, escarabajos o moscas, las pruebas y las trampas, los puentes y las puertas, enanos y gigantes, los aplastamientos y las caídas: cada uno por sí mismo o hilvanados por el hilo del conocimiento espiritual y simbólico, entre todos, como las miguitas de pan o los guijarros arrojados, señalan el camino de regreso a uno mismo (y al Uno).

El segundo libro, y quizás el único que ha envejecido un poco peor, es de las relaciones entre mito y psicoanálisis (el subtítulo de la primera versión en castellano, la del Fondo de Cultura Económica de 1959, rezaba significativamente «Psicoanálisis del mito»), que hoy se repasa con desgana por demasiado obvio (el sueño y los mitos participan de cierto sustrato simbólico que, bien analizado, puede servir al terapeuta, sobre todo cuando sus pacientes han perdido cualquier conexión con las fuerzas centrífugas que les atraviesan, como mar-

co de referencia y mapa cognitivo) y, a la vez, por demasiado poco elaborado, ya que pone en manos de Freud y de sus herederos una llave hermenéutica universal con la que, policialmente desconfiados, apenas se atrevieron a abrir puertas diminutas y muy condicionadas por un espacio y una época concretas. Algo de esto presiente Campbell (o presiente uno que presiente el autor), porque pasa a gran velocidad por las páginas donde aborda esta cuestión.

El tercer libro es el que le da título propiamente dicho: el libro de los héroes. Que los hay de todas las clases, en muchos estadios diferentes (cuando parten, mientras se enfrentan a mil y una aventuras, cuando cruzan los distintos umbrales o fronteras que les salen al paso, cuando son iniciados, cuando afrontan pruebas, cuando huyen y cuando regresan, si lo hacen, al mundo del que salieron), procedentes de contextos particulares, con intenciones variadas, de carácter universal o local. Héroes que se resisten a ser encasillados porque hay tantas tareas heroicas como misterios por develar, pero que participan de ciertas cualidades comunes o, como mínimo, compatibles que Joseph Campbell va desgranando, desplegando, matizando y explicando a lo largo de su libro. Repasemos algunas: héroe es el que es capaz de presentar batalla a sus limitaciones; héroe es el que muere como hombre contemporáneo para nacer como hombre eterno; héroe es que supera la catástrofe que es todo nacimiento delegado (un padre con el que competir, una madre a la que adorar), naciendo de sí mismo, encontrando el modo, por muy peligroso que sea, de ser su propia madre y su propio padre; héroe es el que encuentra el modo de salir del laberinto; héroe es el que se separa del mundo, penetra en el ámbito de cierta fuente de

poder y retorna para mejorar la vida de sus congéneres; héroe es que alcanza el conocimiento de la unidad en la multiplicidad y lo hace suyo; héroe es el que está dispuesto a dejar de existir para alcanzar la Existencia; héroe es el que sabe que la mujer representa la totalidad de lo que puede ser conocido y alcanza a conocerlo por terrible que se le presente; héroe es el que encuentra el talón de Aquiles de los sistemas teológicos, religiosos, mitológicos o filosóficos y los ataca ahí, donde son vulnerables, para que dejen paso a una nueva generación de seres; héroe es el que trasciende los localismos regionales, tribales o religiosos; héroe es que conoce el carácter andrógino de la Presencia; héroe es el que renuncia al nirvana o a la iluminación en soledad porque sabe que, una vez liberado, tiene la obligación de ayudar a los demás a liberarse ellos también; héroe es que extirpa el engaño, el deseo y la hostilidad; héroe es que busca, no a los dioses, sino su gracia, su energía, es decir, lo imperecedero a lo que apuntan cualquiera de ellos; héroe es que bebe el elixir que hace añicos el ego y, al hacerlo, redime su existencia; héroe es el que se hace sabio en las profundidades; héroe es el que sabe traducir las verdades inefables con las que se ha enfrentado a la lengua del común de los mortales; héroe es que sabe representar una forma tridimensional o multidimensional, o una forma sin forma, en las dos dimensiones de nuestra inteligencia terrenal; héroe es el que vuelve al sí y al no a pesar de haber superado y trascendido cualquier oposición; héroe es el paladín de las cosas por hacerse, no de las cosas ya hechas; héroe es el que anuncia, a la gente que insiste en los sentidos como única evidencia, el mensaje del vacío que todo lo genera; héroe es el que se vuelve anónimo porque la Ley vive en él

y por eso la encarna; héroe es que despierta su alma y se disuelve en ella; héroe es que experimenta conscientemente los estadios previos del ciclo cosmogónico atravesando las etapas de la emanación; y héroe es el que mata al dragón del orden imperante.

Necesitamos héroes, insinúa o grita, según el pasaje de este libro fascinante, Joseph Campbell, que rediman el mundo y que, al hacerlo, nos rediman a cada uno de nosotros. Héroes que nos enseñen el sendero de la heroicidad, que no es otro que el sendero que nos libere de nuestras ataduras mentales y sociales, y nos dé la oportunidad de cumplir nuestro verdadero destino. Héroes que le pongan cara y ojos, por muy terrible que nos parezcan en primera instancia, al relato de lo que somos. Héroes que no se duerman en los laureles (ay, las innumerables artimañas de una sociedad envidiosa y pacata para desactivar su potencial regenerador; ay, las infinitas dulzuras de un éxtasis místico o iniciático al que cuesta tanto renunciar, y más si es para ayudar a contemporáneos sordos, desagradecidos o lentos) porque hay tantísimo por hacer.

El cuarto libro, que se expone de manera más clara en el epílogo del mismo pero que no deja de explicitarse en la mayoría de sus capítulos, es el que advierte de la necesidad de recuperar nuestra conexión con la vida y con sus energías superando nuestras limitaciones geográficas, culturales o temporales. Es decir, no apegándose a la letra de lo que creemos ser (un apego que ha producido tantos derramamientos de sangre y tantas necesidades en distintos campos del saber), sino abriéndonos, más allá del ego y de las inercias sociales que nos atraviesan, al Ser sin más. Un Ser que no podemos permitir que sigan monopolizando y secuestrando, por los costes gigantescos que eso ha supuesto

hasta la fecha en términos de civilización y de integridad psicológico-espiritual, los teólogos sin inspiración (la del Espíritu Santo o la de *Vach*, esa palabra o sonido original que, según bastantes cosmologías de la India, produce el universo en su conjunto y cada una de sus criaturas), los fundamentalistas de cualquier religión (embelesados con lo propio y furiosos de lo ajeno), los obtusos orgullosos de serlo (la inmensa mayoría) o los descreídos profesionales. Un héroe contemporáneo, quizás, sería aquel que se hiciera oír por un número significativo de personas en medio de esta algarabía para señalar esto, sólo esto: que nos hemos apartado del centro pero que aún estamos a tiempo de desandar el camino que nos lleva hacia él. Un grito en el desierto, al menos por ahora, que lleva proclamando *El héroe de las mil caras*, y su autor en varias decenas de títulos encendidos y maravillosos, durante setenta años que han pasado como un suspiro.

Mircea Eliade publicó, dos años después del que comentamos, un libro también extraordinario: *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Un estudio muy documentado que usaba un criterio parecido: acumular historias, en su caso extraídas mayoritariamente de la antropología, para hacernos entender la figura de este mediador entre lo alto y lo bajo sin el cual tantos pueblos no hubieran podido subsistir espiritual y socialmente. Años después dejó escrito en sus diarios que, con el tiempo, quizás esta monografía «científica» sólo sería leída y entendida por los poetas. Quién sabe si también podría decirse lo mismo de *El héroe de las mil caras*, un libro, como aquel, extraordinariamente escrito (con gracia literaria, con ritmo, con buen uso de los recursos estilísticos) y fruto de un alto grado de inspiración. Y quién sabe, por cierto, si el héroe, el chamán y el poeta no apuntan, en el fondo, hacia lo mismo.

Juan Rodolfo Wilcock

El libro de los monstruos

Atalanta, Girona, 2020

160 páginas, 18.00 €



Caverna a cielo abierto. Una de Juan Rodolfo Wilcock

Por JULIO CÉSAR GALÁN

Para que nos hagamos una idea de la narrativa del Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978), en cortesía con aquellos que no lo hayan leído, podemos establecer una serie de coordenadas situacionistas algo vitales o contextuales: autor de complicada clasificación generacional (aunque no le hizo falta hacer piña para hacer camino) por su emplazamiento con poetas argentinos de los años cuarenta como Olga Orozco, Alberto Girri o Enrique Molina (en su caso, ¿qué quedó de aquel intimismo neorromántico?); calificado como excéntrico, heterodoxo, solitario y misántropo; desplazado lingüístico más el perfil de exiliado territorial y mental (y me refiero primero al lenguaje porque la necesidad de cambiar de lengua supuso un cambio de estilo. Y el territorio parece amoldarse a esa anécdota que cuentan de

este autor argentino que se exilió en Roma y que mientras fumaba y hablaba con unos amigos espetó con aire tibetano: *El mundo no existe pero es real*); podemos añadir sin equivocarnos a esos calificativos otros como singular o marginal. Todas estas etiquetas valen tanto para la recepción existencial como para su mirada creadora, esta última cada vez más valorada como consecuencia de ese revisionismo crítico tan necesario (y que debiera ejercitarse constantemente).

Si nos centramos, desde un punto de vista global, en *El libro de los monstruos* encontramos varias cuestiones esenciales: la brevedad de lo relatado, la descripción como medio para ejercitar la fantasía, el carácter paródico, sarcástico y simbólico, las metamorfosis y las anamorfosis, la gayería de la caricatura, el maridaje de la

fantasía y lo insólito junto a lo cotidiano (y de ahí el contraste entre la realidad y el deseo, entre lo de afuera y el ideal). Y si acudimos –para cerrar esta panorámica– a algunos aspectos críticos señalados por Víctor Gustavo Zonana, podemos hablar de la utilización de la alegoría y de los vericuetos de la reescritura como revisión no sólo textual sino también vital.

El pórtico de *El libro de los monstruos* aparece a modo de prólogo y en él, el escritor, editor y crítico literario Luis Chitarroni ahonda, en gran parte, en el lado contextual de Juan Rodolfo Wilcock («las demoras y dilaciones» y las influencias, afinidades y correspondencias: Silvia Ocampo, Jorge Luis Borges, Kafka o Marcel Schwob). Del lado que más nos interesa, nos quedamos con este sabroso apunte: «La presentación repite siempre la matriz: el nombre del monstruo y poco más de una página y media a la que una simulación descriptiva convierte en relato. Se trata de un minimalismo metódico, una proyección. Sólo la honestidad y la incredulidad de un escéptico pueden darle cabida». Sencillez y certeza en su construcción narrativa.

Y es que en estas sesenta y dos estampas más allá de esos elementos de edificación, tan eficaces por certeros, nos encontramos con un sustrato moral en consonancia con la (de)formación reversible de la anamorfosis; pero sin moralina, sin mirada olímpica y sin caer en hipocresías varias y variadas. De ahí que sea inevitable, en cierta medida, la referencia al pintor Arcimboldo por relación con esos personajes llenos de caricatura, humor, grotesco e ilusionismo manierista. Y se hace visible el chispazo, la sorpresa y el pasmo por extrañeza, exclamación, desconcierto y demás sobresaltos. Más allá de que todo esto tenga raigambre barroca, lo singu-

lar, la aportación de este autor, reside en un equilibrio extraordinario y extremadamente efectivo entre la parodia, la hipérbole, el humorismo, la ironía y el sarcasmo (esa es la piedra roseta por donde debe guiarse la crítica y demás exégesis interpretativas; seguimos los dictados de Óscar de la Torre). Se nos lleva de uno a otro sin grumos y sin odios. También, través de la claridad abigarrada de lo volumétrico: fuerte en su imagería, distante en su retrato, pero sin dejar de lado una clave para no desflemar en demasía: *La crueldad siempre empieza por uno mismo*. Un ejemplo de esta observación lo tenemos en el relato «Resio Bombi», modelo asimismo de *mise in abyme* y de cuerpo compuesto de despojos brillantes y visiones multicolores. Y al hablar de fragmentos el mismo lector puede pensar que está ante un libro de recortes narrativos; sin embargo, siguiendo las observaciones de Luis Chitarroni, *El libro de los monstruos* posee una «secreta unidad que consiste en el hecho de que sus personajes nunca llegan a encontrarse». Esta sensación de estampas *non finito*, de no acabados, de proyección más que de resolución o cierre viene por paradoja de esa descripción sintética; y ¡qué certera en cuanto al desarrollo de aquello que se nos cuenta!

Si nos vamos a otros lares, podemos decir que dentro de la palabra *humorismo* encontramos otras palabras a modo de muñeca rusa, me refiero a «distanciamiento», «burlón» y «cómico». A estas alturas y a esta edad, uno puede decir que no hay nada más hipócrita que un moralista muy moralista, aún más en una edad como esta de neopuritanismo y reneoliberalismo (todo muy *neo-*). Sin duda, el humor es el mejor método para enjuiciar al traidor, al mendaz o al avaricioso; para irse por lo risueño o por

lo absurdo, según el momento. Elevarse de lo gris humano, de monstruos que vienen como ese Eher Sugarno, poeta neopurista lleno de parásitos que no pueden desclavarse (uno de los textos más extensos, quizás, el sujeto desmontado era demasiado conocido para Wilcock, pues en sus inicios fue poeta), como ese pintor mantenido y vibrante llamado Caro Addobbone, a través del cual se ahonda en el elemento risible hasta la hipérbole, o como ese hijo de académico, también muy académico (y maloliente) por herencia directa, Pargolo Ciumo, para quien «El arte más importante del hombre es la virtud».

Poco a poco vamos adentrándonos en esa secreta unidad de sus personajes para no encontrarse y de ahí que vayamos entresacando que todo es un mismo texto, un relato único en sesenta y dos movimientos. En esas maneras de moverse, el desapego con lo humano se va haciendo cada vez mayor (eso sí, sin perder ternura), cada vez más asentado en una visión absurda e inadaptada en torno a la estupidez y sus derivados, o más que absurda, inclinada al dibujo animado, con sus rápidos cambios de perspectivas, con esas transformaciones que abren un abanico de distorsiones, entre lo agradable y lo desagradable, entre lo objetual y la animalización, entre lo comparativo y lo ilógico.

A lo largo de *El libro de los monstruos* nos surge la sensación de movernos en la quietud por temporalidad congelada (valga la paradoja por lo aludido en relación a las diversas metamorfosis) y los motivos residen en que cada retrato transpira un poso de melancolía vitalista; de no-identidades viscosas que se intentaron pegar al rostro; de incapacidad para cambiar la realidad y con el tiempo en indiferencia por el posi-

ble cambio; de tensiones lingüísticas que proceden de tiranteces vitales. Todo ello encauzado a converger en varios fines: ejercitar la hibridez genérica hasta el límite, rescatar la excentricidad como mirada creativa que se hace con cada metamorfosis cada vez más fantástica, más gustosa en su rareza, más curiosa con las bajezas humanas.

En la última estampa de *El libro de los monstruos*, «Alasummna», Juan Rodolfo Wilcock resume su núcleo seminal: «Es como decir: sí, hubieras podido ser tan hermoso como él pero, solo entre bestias, fuiste omitido en el boceto del mundo, único olvido mío, hombre, paradigma del monstruo». En realidad, recoge el testigo de libros anteriores como *La sinagoga de los iconoclastas* cuya mordacidad se centraba en la trascendencia de las aspiraciones y empeños humanos. ¿Volvió a recordar aquel axioma suyo?: «Esa verdad era el absoluto imperio del caos, la omnipresencia de la nada, la suprema inexistencia de nuestra existencia». Es posible y aún más probable que si se llega al fondo de esta certeza caiga bajo todos los sistemas del conocimiento por sus propias vanaglorias, asnadas e ingenuidades del bípedo implume (se presume de tontuna). La vitalista sonrisa del payaso triste. En un tiempo en el que epatar con actos se ha convertido en un atolladero inocuo, la palabra y su fuerza cada vez cobra mayor energía para realizar este tipo de rebeldías, me refiero a la de cuestionar las reglas y principalmente, a dejarlas caer bajo el reflejo del dislate y la ingenuidad, y de paso reclamar su fracaso. Situaciones disparatadas valen personajes descabezados (y de paso váyase riéndose). Contra lo lineal, lo rutinario, lo memorable, lo académico, la eternidad de cualquier tipo, Wilcock experimenta su propio mundo mediante el humor, el cual sirve

para construir los perfiles específicos de los personajes. En este diccionario de la *bêtise* se lleva al lector de las rarezas a la carcajada, pasando por lo normal y llegando a lo extraordinario.

Con *El libro de los monstruos* de Juan Rodolfo Wilcock, el lector encontrará un buen momento para recordar, afirmar o mentar a todas esas deformidades, engendros, espantajos y leviatanes con que se cruza a lo

largo de los días. Quizás, sea él uno de ellos y saque su veta sadomasoquista y empiece a verse reflejado sin apartar la mirada, con la humildad de reconocer los defectos, hacia una autocrítica que le provoque sonrisa, crecimiento y lucidez. También, ese posible lector puede acercarse a *La sinagoga de los iconoclastas* o a *El estereoscopio de los solitarios*, no le defraudarán, la calidad está asegurada.

Juan Rodolfo Wilcock

El libro de los monstruos

Atalanta, Girona, 2020

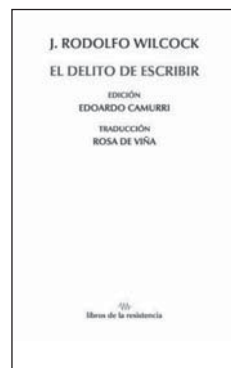
160 páginas, 18.00 €

Juan Rodolfo Wilcock

El delito de escribir

Libros de la resistencia, Madrid, 2019

95 páginas, 8.50 €



Fabulosos diálogos de la tortuga y el termómetro

Por CRISTIAN CRUSAT

Nacido en Buenos Aires en 1919 de padre inglés y madre de orígenes italianos, Juan Rodolfo Wilcock publicó pronto, en 1940, su primer título: *Libro de poemas y canciones*. Unos años antes, como es sabido, Victoria Ocampo había regresado de Europa y fundado en Buenos Aires la revista *Sur*, alrededor de la cual se congregaron algunas de las firmas más célebres de uno y otro lado del Atlántico durante el periodo de entreguerras. Desde el frente americano colaboraron, entre otros, Eduardo Mallea, Guillermo de Torre, María Rosa Oliver, Oliviero Girando, Eduardo Bullrich, Eduardo González Lanuza, Jorge Luis Borges, Enrique Anderson Imbert, José Bianco, Pedro Henríquez Ureña o Alfonso Reyes. Y desde el europeo, Pierre Drieu La Rochelle, Jules Supervielle, Waldo Frank, José Ortega y

Gasset, Juan Ramón Jiménez o Roger Caillois, éste último incorporado algunos años más tarde, a partir de 1938. A su manera excesivamente europeísta y por lo tanto anacrónica, *Sur* contribuyó a lo que Ricardo Piglia denominó «la crisis del sistema tradicional de legitimidad cultural: frente al juicio monolítico de figuras intelectuales como Groussac o Lugones, alzados como indiscutibles instancias de consagración durante las décadas anteriores, habían comenzado a florecer y a multiplicarse otras instancias – revistas como *Sur*, suplementos culturales, editoriales...–, cuyas propuestas a menudo se oponían agriamente. En otras palabras, el campo cultural dejó de ser armónico y exacerbó las luchas entre distintas posiciones y tendencias. Este es, grosso modo, el agitado paisaje cultural frente al que se re-

corta el dibujo de los comienzos de la vida literaria de Juan Rodolfo Wilcock, cuya actividad orbitó por un tiempo alrededor de las hermanas Ocampo y del círculo de la revista *Sur*, «aunque manteniéndose siempre en el borde más alejado del centro, casi a punto de caerse», según Alan Pauls. Desde los márgenes de ese círculo privilegiado y a menudo contradictorio –*Sur* apenas notó la presencia de alguien tan particular como Witold Gombrowicz–, toma impulso la obra madura de Wilcock, definida por su humor corrosivo, su desquiciante inventiva, su sofisticadísimo bagaje cultural y una muy particular felicidad basada en la combinación de la extravagancia y el absurdo; la misma felicidad que reside en concebir la vida, al igual que Lewis Carroll a los ochenta años, como un diálogo entre una tortuga y un termómetro.

Tras estudiar Ingeniería Civil en la Universidad de Buenos Aires y ejercer brevemente esta profesión, Wilcock se consagró pronto a labores literarias de diversa índole. Entre 1942 y 1944 dirigió la revista *Verde Memoria* y luego, entre 1945 y 1947, la revista *Disco*. Tras *Libro de poemas y canciones*, publicó varios poemarios por los que la crítica lo suele encuadrar dentro de la denominada generación del 40, junto a Enrique Molina, César Fernández Moreno, Vicente Barbieri o Juan G. Ferreira Basso: *Ensayos de poesía lírica*, *Persecución de las musas menores*, *Paseo sentimental*, *Sexto*. Como reacción al vanguardismo que les precedía, esta generación de autores buscó nuevos precursores, entre los que se contaron el primer Neruda, la generación del 27, Rilke, Novalis, Borges o Marechal. Pero también, por esa misma época, Wilcock comenzó a traducir profesionalmente: Franz Kafka, T. S. Eliot, Graham Greene, Virginia

Woolf, James Joyce, Samuel Beckett, Jack Kerouac... Los libros traducidos por Wilcock guardan ese exclusivo sabor que sólo algunos maestros han sabido proporcionar a los textos originales. En parte, la integración de Wilcock en el grupo de la revista *Sur* respondió a su perfil de escritor original, universalista y políglota, tan «celebrado por los miembros del consejo editor de la revista» (Víctor Gustavo Zonana), lo cual contribuyó a que se le concediera el primer premio en el concurso de cuentos organizado por *Sur* en 1948.

Y si bien sus inicios podrían parecer marcados por cierto carácter grupal o gregario, la aventura literaria de Wilcock acabará desarrollándose en medio de un gran aislamiento y radicalidad, especialmente desde que tomó la decisión de viajar a Italia y de establecerse más tarde allí, donde, de paso, asumió el italiano como lengua de expresión literaria. De todas formas, su primera etapa argentina no había sido ajena a las tensiones y los rencores propios del ecosistema cultural. Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo representaron para Wilcock una suerte de trinidad divina, y así también lo constata la lectura del diario de Bioy Casares, que consigna comidas y charlas amistosas, aunque también ese tipo de maledicencias capaces de incomodar notablemente al lector: «En algún aparte, Borges me comenta: “Wilcock no tiene esperanzas –‘no corre’, como se dice– en los premios”. Max Rhode lo elogió, le encontró muchos méritos, para decir por fin, en tono triste y definitivo: “Wilcock no, Wilcock no”. Eso se hace siempre: primero se elogia, para después librarse de alguien. Se le dan los elogios. Yo pensé que lo conocería a Wilcock, y que por eso lo aborrecería. Parece que no. Tal vez lo que él tiene de odio-

so se asoma en sus libros. O es odioso o es servil, o peor aún, las dos cosas a un tiempo. No es un caballero. No parece independiente nunca; depende de uno, está atado a uno, por la hostilidad o por la obsecuencia. Defiendo un poco al pobre Wilcock» (Adolfo Bioy Casares).

Precisamente Wilcock viajaría en 1951 a Italia junto a Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, con la cual escribirá en colaboración una obra de teatro: *Los traidores*, editada en 1956. Tras pasar una temporada en Londres entre 1953 y 1954, Wilcock se instaló definitivamente en Italia en 1957. En sus perfiles biográficos suele recordarse que llegó a solicitar la nacionalidad italiana y que la burocracia de aquel país actuó como se espera de ella en los chistes xenófobos, es decir, torpe y muy lentamente, toda vez que Juan Rodolfo Wilcock ya había fallecido cuando le fue concedida la nacionalidad (murió, concretamente, en 1978).

En italiano, por cierto, escribió *El libro de los monstruos*, así como el grueso de la obra por la que muy merecidamente puede considerársele, como afirmó Bolaño, «uno de los mayores y más raros (en lo que tiene de revolucionario esta palabra) escritores de este siglo». De su etapa italiana cabe referir la novela *El templo etrusco* (1973), las prosas de *El estereoscopio de los solitarios* (1972), los cuentos de *El Caos* (1974) y la inolvidable y genialoide galería de biografías imaginarias titulada *La sinagoga de los iconoclastas* (1972). Wilcock fue un caso ejemplar de transculturación literaria, un fenómeno que en el siglo xx tuvo insignes representantes: Joseph Conrad, Vladimir Nabokov, Samuel Beckett... Desvinculado de los modelos e inflexiones de su generación literaria argentina, la producción de Wilcock fue notable, ya que también publicó

las notas de *Hechos inquietantes*, *Teatro en prosa y verso*, el poemario *Lugares comunes* y varios libros más como *Los dos indios alegres* o *Parsifal*. Trabajó amistad con renombradas figuras literarias del momento: Italo Calvino, Alberto Moravia, Giorgio Agamben o Pier Paolo Pasolini (a mayor abundamiento, Wilcock llegó a interpretar el papel de Caifás en la película *El Evangelio según San Mateo*). Sus amigos italianos lo llamaban Johnny, y no fueron pocos quienes destacaron su carácter estrafalario. A este respecto dijo Agamben: «Era el individuo más extravagante que conocí en mi vida. Te paralizaba tanto por su esnobismo como por sus silencios. Cuando lo conocí, estudiaba a Wittgenstein (me contó que le había dado unas clases a Moravia) y se sentía a gusto con la literatura y con la filosofía. Su anticonformismo es significativo ya en el título de la revista que escribía casi solo: *L'Intelligenza*. Era un cuerpo ajeno al ambiente romano, pero conocía y frecuentaba a los escritores más importantes». Como el propio Wilcock resumió en una entrevista en Rai 3, la locura no le resultaba ajena, pero tampoco le atañía más que al resto de individuos. Al fin y al cabo, nos pasamos la vida considerando que todo cuanto hacen los demás es una locura, mientras los otros piensan que todo lo que hacemos nosotros son también locuras... La siguiente semblanza escrita por Ruggero Guarini incide en la naturaleza austera, obsesiva y solitaria de Juan Rodolfo Wilcock: «Otra persona sobria es mi amigo Juan Rodolfo Wilcock, que lleva años viviendo en el campo, en una casita sencilla, con pocos muebles, escasos cacharros y un estante de libros. Creo que en su guardarropa sólo hay dos viejas chaquetas, tres o cuatro camisas desgastadas, algún pullover agujereado y unos cuantos pantalones

de pana: todo ello ropa comprada en mercados de segunda mano. Además del teléfono, del cual también se sirve para charlar con los amigos, sus grandes lujos son un viejo Volkswagen, con el cual (pero cada vez menos) aparece en ocasiones en Roma, y una buena radio para escuchar, cuando lo dan y tiene ganas, un lied de Hugo Wolf o un cuarteto de Anton Webern. Pero tampoco él trabaja: escribe poemas y cuentos, pergeña algún artículo para la prensa, traduce dramas elisabethianos y, echado en un diván, lee y relea a Joyce y Wittgenstein». Por lo demás, a la faceta de traductor de Wilcock, y por supuesto de narrador, ensayista, dramaturgo y poeta, cabría añadir la de articulista. Colaboró con el diario *Il Mondo*, aunque con la retranca y la deliciosa insensatez característica de algunos de sus personajes. Escribía reseñas teatrales de piezas que no existían. Y creó un heterónimo llamado Matteo Campanari, el cual, esencialmente, se dedicaba a contradecir y a atacar a... Juan Rodolfo Wilcock. No por nada Alan Pauls dijo que fue uno de los lectores «más oblicuos» y sagaces de Borges.

Precisamente, los artículos incluidos en *El delito de escribir* proceden en su mayoría de *Il Mondo*. Fundamentalmente, Wilcock observa la sociedad de su tiempo (y en particular la sociedad artística y literaria) con el mismo prisma desmitificador de sus ficciones. Es un hecho que muchos de los empeños y proyectos humanos se yerguen sobre la incompetencia, la insensatez y el disparate, aunque pocos lo han resaltado tan graciosa, socarrona y elegantemente como Juan Rodolfo Wilcock. En cierto modo, al leer sus crónicas sobre las vanidades literarias en *El arte de escribir* uno puede tener la impresión de ver el mundo a través de los ojos de un anfetamínico Ho-

racio Bustos Domecq, un crítico especialmente proclive a las tautologías, los excesos científicos, el humor involuntario (siempre el mejor), los falsos dilemas o las paradojas carentes de sentido; pero, al mismo tiempo, emergen de manera simultánea algunos de los innegociables emblemas del quehacer literario de Wilcock, un autor único: su reflexión sobre los códigos culturales, su brillante capacidad de síntesis, su resignada esperanza en la moral natural de la lengua.

Pero es, sin duda, en *El libro de los monstruos* donde la literatura de Wilcock alcanza una temperatura insólita, acaso sólo comparable con la lograda en la magistral galería de tenaces incompetentes de *La sinagoga de los iconoclastas* y en algunas páginas de *El estereoscopio de los solitarios*. La particularidad de estos monstruos y *freaks* se acentúa y realza gracias a la seriación propuesta por el autor, un marco estructural que favorece la singularización breve, el fragmento alusivo y un feliz encuentro con lo único –lo verdaderamente único– en mitad del compendio; asimismo, la seriación propicia una suerte de *flumen orationis* que reúne un simple plural de encantos y hallazgos, un canto discontinuo de amenidades (y de amenidades grotescas); en suma, el placer del Texto establecido por Roland Barthes. Otro recurso que comparte *El libro de los monstruos* con *La sinagoga de los iconoclastas* es un paródico tono enciclopedista que no hace sino subrayar la perturbadora fragilidad de los anhelos humanos y su penosa trivialidad, toda vez que el lenguaje de la divulgación científica acentúa la estupidez, la miseria y la arbitrariedad de estas existencias, así como de las instituciones (aquí hay doctores universitarios y candidatos al premio Nobel que ni siquiera saben pestañear). Véase el ejemplo

del cantautor y doctor en Letras Ugo Panda, poseedor de «un cerebro poco común, de aproximadamente veinte gramos de peso y el volumen del cuerpo de una avellana, que puesto en relación con el peso y el volumen del cuerpo da como resultado un coeficiente intelectual equivalente al de un tapir. Con semejante cerebro no se puede hacer gran cosa: el doctor Panda come, duerme, sabe espantar las moscas con la mano, sabe distinguir entre el timbre de la puerta de la calle –cuando lo oye se levanta– y el timbre del teléfono –cuando lo oye se acuesta–, pero en cuanto al resto no está en condiciones de hacer nada, ni siquiera de sacarse los zapatos».

Al novelista Gaio Forcelio, cuyo cuerpo es una especie de ostra sin valvas, le crecen los «tentáculos del novelista comprometido» en los dos lóbulos frontales, aunque más largos y flojos que los de otros novelistas comprometidos. También le cuelga una suerte de collar de tetillas de carne sangui-nolenta alrededor de la boca y se balancea, a fuerza de eructos, de un grueso cinturón de cuero mientras escribe. Es por supuesto, un firme candidato al Premio Nobel. Por su parte, la breve semblanza de Pier Del Rotto es otra obra maestra del disparate. Licuado, Del Rotto sobrevive en un tanque que cuida su mujer, quien recoge todos los días a la misma hora, con una espumadera, los

productos de la digestión de su marido para mantener limpia y tersa la superficie de Pier Del Rotto, cuya actividad intelectual es tan reducida que «bien se lo puede considerar un ciudadano ejemplar».

En definitiva, *El libro de los monstruos* de Juan Rodolfo Wilcock se alza como una privilegiada *synagoge*, una feroz y desternillante compilación biográfica que entronca con las amenas y muy instructivas vidas de filósofos reunidas por el insustituible Diógenes Laercio. Al igual que el doxógrafo griego –quien prefería consignar las opiniones y creencias arraigadas en lo más profundo del carácter humano, a menudo irracionales o incomprensibles, y que lindaban con la manía y la extravagancia–, la acumulación en el volumen de Wilcock de datos, hechos personales y de noticias implica igualmente una dimensión social y una muy característica contribución paidéutica: la precariedad de medios con que estos monstruos alcanzan sus irrelevantes y ridículos logros dan prueba de la insensatez de gran parte de los trabajos del hombre (y, en especial, de los trabajos de los demás: «los locos son los otros», ya se sabe). Pero, sobre todo –y aquí la carcajada se congela por un instante–, manifiesta la incompetencia por la que se rige esa suerte de asilo de locos y defraudadores en el que tantas veces se convierten la literatura y el arte.

José María Valverde

La bendición de la lluvia. (Antología)

Edición de Jesús Aguado

Editora Regional de Extremadura, Mérida, 2019

115 páginas



Valverde recuperado

Por EDUARDO MOGA

Las últimas noticias que se tenían de José María Valverde (1926-1996) como poeta se remontaban a 1998, cuando la editorial Trotta publicó sus obras completas, cuyo primer volumen está dedicado a la poesía. Y lo hizo con polémica, porque una hija del poeta se opuso a la edición, alegando que vulneraba la voluntad de su padre, el cual se había negado siempre a publicar unas obras completas. De hecho, en la nota editorial que precede a sus *Poesías reunidas (1945-1990)*, publicadas por Lumen en 1990, había dejado escrito: «Bajo este título incluyo las poesías que sigo querido ofrecer al lector, al cabo de estos años –cosa diversa de unas «poesías completas», que no pienso publicar nunca». Valverde concebía su obra lírica como una constante decantación, en la que cada nueva entrega fi-

jaba aquello que consideraba definitivo y aún deseaba entregar al público. Así sucede también en otra recopilación anterior, *Enseñanzas de la edad. Poesía 1945-1970*, aparecida en 1971, donde anota: «Este volumen contiene, además de un nuevo libro [...] (*Años inciertos*), mis anteriores libros de versos, más o menos reducidos ahora, no con criterio de antología, sino por supresiones que querría que se consideraran definitivas».

Ahora, veintidós años después de sus obras completas, la Editora Regional de Extremadura alumbró una breve pero significativa y bien resuelta antología, de la mano del también poeta Jesús Aguado, incorporando así a su catálogo a uno de los pocos grandes escritores extremeños, si no el único, que no figuraba en él, aunque, por des-

gracia, en una edición con demasiadas erratas. *La bendición de la lluvia*. (Antología) se estructura en dos partes: la primera es una antología al uso, con muestras de todos sus libros publicados e incluso de la poesía que seguía dispersa o inédita hasta que la reuniera Trotta en la edición de 1998; y la segunda recoge todos los sonetos escritos por Valverde: veintisiete. Los libros más representados en la sección antológica son *La conquista de este mundo*, de 1960, y *Hombre de Dios; salmos, elegías y oraciones*, el primero del poeta, de 1945. La obra lírica de José María Valverde no es muy extensa: siete poemarios, que aparecieron en un lapso de treinta años: desde *Hombre de Dios* hasta *Ser de palabra (y otros poemas)*, que vio la luz en 1976. Desde entonces hasta su muerte sólo dio a la imprenta antologías o poesías reunidas, como si su voz poética se hubiera ido adelgazando hasta prácticamente desaparecer.

José María Valverde se formó en un ambiente católico y conservador. Su padre, notario y también poeta, sufrió cárcel en la Guerra Civil por haber militado en la CEDA, aquella Confederación Española de Derechas Autónomas cuya oposición a los gobiernos de izquierda de la Segunda República se basaba en la «afirmación y defensa de los principios de la civilización cristiana». Tras el conflicto, Valverde se relaciona, sobre todo, con el grupo de poetas exfalangistas y afectos al régimen integrado por Luis Felipe Vivanco, Luis Rosales, Leopoldo Panero, José Luis López Aranguren y Pedro Laín Entralgo, y dedicados, en aquella primera y lúgubre posguerra, a la vindicación de los valores religiosos, sentimentales y patrióticos de la España tradicional. Valverde se suma a la corriente de la poesía de inspiración cristiana, efervescente en aquellos

años de nacionalcatolicismo, con *Hombre de Dios; salmos, elegías y oraciones*, en el que expresa el ansia de Dios y la convicción de que todo se redime, encuentra su sentido y perdura en el hacedor. Y es reseñable que lo haga tan joven, con apenas diecinueve años: su pulso es todavía adolescente, pero su voz es verdadera y su destreza técnica, insólita a tan temprana edad. Sin embargo, la poesía de Valverde no es acomodaticia, ni en este ni en ningún otro asunto. El primer poema de *Hombre de Dios*—y el primero recogido por Aguado en *La bendición de la lluvia*— es «Salmo inicial», donde escribe: «Señor, no estás conmigo aunque te nombre siempre. / [...] Hay noches en que apenas logro pensar que existes. // [...] No estás dentro de mí. Siento tu negro hueco / devorando mi entraña, como una hambrienta bica. // [...] Hombre de Dios me llamo. Pero sin Dios estoy». Por eso lo persigue y lo nombra, aclara en el terceto final: porque le falta. Su anhelo de vinculación con el más allá sólo sustituye, pues, a un vacío presente, a una deseo de creer frustrado por la imposibilidad de creer; un conflicto muy unamuniano, que se inserta en la viejísima tradición del Dios ausente, del silencio de Dios. La angustia religiosa no se limitará a estos años inaugurales, sino que se prolongará, aunque gradualmente suavizada, en la obra entera de Valverde. El poeta se dirige con frecuencia a Dios. A veces lo exalta, pero la mayoría de las veces conversa —es decir, monologa— con él, como si le hablara a un amigo. Aunque la duda sobre su presencia persiste, como demuestran poemas muy posteriores a «Salmo inicial»: en el quinto de los «Seis sonetos», leemos: «Un día, ya no estas a mi lado / [...] y ya no sé escarbar tu recoveco / [...] No acierto a poner sitio a tu alto muro, / a obligarte con gri-

tos a que acudas, / a quererte, con puño y voz de acero. // Sólo me queda un ciego empuje oscuro / debajo de mí mismo y de mis dudas: / yo no acierto a quererte, pero quiero». Las citas bíblicas que Valverde utiliza como epígrafes, y en las que predominan las del Evangelio según san Mateo, corroboran el peso de la doctrina –para acatarla, pero también para impugnarla– en su mundo poético. Y quizá por ese peso de la cosmología cristiana alude Valverde con tanta frecuencia al cielo y a lo que habita o proviene de él: la lluvia, las nubes, la nieve.

En la religiosidad de Valverde que se plasma en su poesía, hay un importante componente existencial. La preocupación por el paso del tiempo, por la muerte y el ser, es constante en *La bendición de la lluvia*. En «Oración a la muerte», también de *Hombre de Dios*, recurre de nuevo a Mateo (8, 5-11) y escribe: «No soy digno de que entres en mi casa, / oh Muerte, todavía, pero dame / alzarme a ti con tu presentimiento»; y añade: «Aún no sé quién soy, aún no me he hallado; / ando en mi alma de paso todavía». Las rosas, un motivo clásico de la poesía universal, devienen también uno de sus símbolos preferidos: son hermosas porque son mortales: «La muerte es lo que anima su belleza infinita», escribe en «Oración por las rosas», y su fugacidad se corresponde con la del hombre. Valverde se muestra asimismo manriqueño y en «Salmo de la sed de Dios» recurre al tópico del río de la vida que desemboca en el mar que es el morir, bajo el escrutinio acezante de Dios: «Allá nos vamos todos, / ríos que serpentean por el llano, / [...] hasta llegar al mar de donde no se vuelve». Pero el recorrido de la vida no es solo fluvial. Vivir es también andar para Valverde, que se acoge, así, a otro *leitmotiv* de la literatura occidental, el *homo viator*: «Vi-

vir es / andar, andar durmiendo», leemos en «La nieve».

La poesía de José María Valverde resulta siempre sosegada, aunque se pronuncie con vehemencia sobre los arrebatos o insuficiencias de la fe. Valverde practica el *sermo humilis*, una poesía accesible, refractaria a las torsiones vanguardistas, en la que se aprecia la influencia machadiana. Antonio Machado fue, seguramente, su autor más admirado y uno de sus principales objetos de estudio, en su faceta de ensayista e historiador de la cultura. Valverde resulta ameno y coloquial. Traspone a su poesía la humildad matriz que lo definía: una contención raigal que le impedía avasallar o encumbrarse, pudiendo sobradamente hacerlo. Rafael Argullol, que fue compañero suyo muchos años en la universidad de Barcelona, dice de él, en la entrevista que prologa el volumen de la poesía de sus obras completas: «Nunca fue feroz. Nunca fue sarcástico. Fue muy irónico, [...] pero nunca pasó más allá. En esto, siendo español, era profundamente antiespañol, porque rehuyó siempre los dos grandes vicios españoles respecto a la palabra: el abuso narcisista del ingenio y el abuso del grito y del sarcasmo». Valverde habla en muchos poemas de la vida sencilla que se desarrolla a su alrededor. En «La mañana», por ejemplo, se ocupa de lo que alguien ha traído del mercado en una cesta: el queso, el aceite, «la verdura / aún viva, sorprendida mientras duerme, / las patatas mineras y pesadas / de querencia de suelo, los tomates / con fresco escalofrío...», versos en los que acaso resuene algún eco del Neruda de las *Odas elementales*. En otros poemas, asimismo sobre lo próximo y cotidiano, prevalece un tono contemplativo y sensorial, delicadamente vermeeriano. Valverde habla también, como

es natural en alguien tan atento a las cosas que suceden cerca, de la familia, uno de los cimientos de su intimidad: *La bendición de la lluvia* recoge poemas al padre (y a sí mismo como padre), al hijo, en un vibrante poema versicular, y a la hija «en su primer cumpleaños».

Las formas acompañan a esta poesía humilde, que trata a menudo de la humildad. Predominan los metros clásicos de la tradición española, endecasílabos y alejandrinos. También asoma algún poema estrófico, como un romance, «Memoria de unos romances», además de los sonetos de la segunda parte, que se muestran, en general, más alegres, más ligeros, incluso sutilmente humorísticos. Algunos siguen cultivando una poesía espiritual, pero otros exploran, como es costumbre en Valverde, las minucias de la cotidianidad –un mosquito otoñal, un animal doméstico, un reloj de pulsera, el periódico de la tarde– y otros más se adentran en otra de las preocupaciones vitalicias del poeta, pero que adquirió mayor protagonismo con los años: el lenguaje. Como dice de Gabriel Ferrater (de quien fue amigo y vecino los años que ambos vivieron en Sant Cugat del Vallès, y al que dedica un poema titulado con su nombre, tras su suicidio, en *Ser de palabra*), «al fin, te diste a la lingüística, / peor alcohol que el de beber, / destripando el pobre juguete / en que consiste nuestro ser». Algo no muy diferente podría decirse también del propio Valverde, para quien el instrumento con el que cantar la obra de Dios («Tú no nos das el mundo para que lo gocemos, / Tú nos lo en-

tregas para que lo hagamos palabra», dice en «Oración por nosotros los poetas») se convierte en el propio objeto que cantar, o al menos sobre el que reflexionar, como demuestran varios poemas metalingüísticos. Y precisamente en defensa del lenguaje encontramos un soneto contra Quevedo, a quien Valverde reprocha que lo redujera «a mierda de la mente, / a risible artilugio de ruiditos // que traen por los pelos las ideas. / Y te ríes del hombre así, al reírte / de su ser de lenguaje, cruel Quevedo».

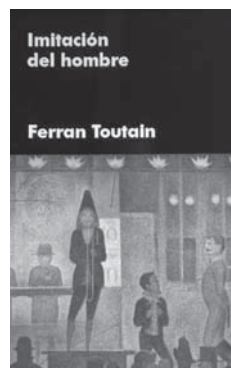
Convencido de que la poesía ha de tratar de las cosas de este mundo, a pesar de la irrenunciable voluntad de alcanzar el otro, Valverde pone en verso también muchos aspectos de su dedicación a la historia de las ideas o las figuras del pensamiento y la literatura. Así, dedica poemas a la filosofía, la física, Aristóteles o la dialéctica histórica. En el titulado «Historia de la filosofía», se retrata a sí mismo, con la ironía que mencionaba Argullol, en la que fue su principal ocupación en vida: la enseñanza. Y así lo recuerdo yo: haciendo en sus clases, con voz templada, impasible, fascinantes recorridos por la historia de la cultura, desde el *Cantar de los cantares* hasta Wittgenstein, desde Dionisio Areopagita hasta Walt Whitman. Luego, concluida la lección y la jornada, lo veía subir por la calle Aribau, con el macuto al hombro y cierta aura de tristeza, camino a casa, alto, delgado, solo: y, como dice en ese soneto autoparódico, los estudiantes proseguíamos nuestro «viaje interrumpido» y él volvía a su «silencio sin respuestas».

Ferran Toutain

Imitación del hombre

Malpaso, Barcelona, 2020

288 páginas, 22.00 €



Contemplación de la mascarada

Por MANUEL ARIAS MALDONADO

Podría decirse que uno de los problemas elementales de la sociedad humana es la tendencia de sus miembros a imitarse recíprocamente, si no pudiera igualmente decirse que aquí reside también una de las claves de su éxito organizativo; la propagación mimética de las conductas es una de las condiciones del progreso, sean cuales sean las reservas que pongamos a este término. El escritor catalán Ferran Toutain se ocupa con agudeza en este libro de los aspectos negativos de la imitación, sin por ello desconocer sus aspectos positivos. Sus páginas son una implacable disección de la mediocridad que destilan las inercias miméticas, presentadas con un estilo elevado que recuerda por momentos a Ferlosio («en el mito del deporte no hay otra cosa que la expresión desahogada de una atávica pul-

sión agónica que no precisa más que una mínima marca de identificación, los colores del equipo, para ponerse en funcionamiento», leemos) e incluye evocaciones biográficas de las que el autor no sale necesariamente mejor parado que sus congéneres; al fin y al cabo, como dice él mismo en una frase que bien podría resumir el escepticismo que da impulso al libro, «de un modo u otro todos hemos venido a este mundo a hacer el ridículo» (p. 19). Y no le falta razón.

Hay que señalar que la obra fue ya publicada en catalán en el año 2012, si bien el trabajo de traducción y corrección del propio Toutain ha terminado por dar a luz una obra ampliada que él mismo considera un nuevo original. Más que de un volumen sistemático o cohesionado, estamos ante un conjunto de ensayos y notas que compar-

ten el mismo tema; la estructura diseñada por Toutain ayuda a unificar los textos, cuyo carácter misceláneo entretiene la lectura sin entorpecerla ni rebajar su tono. De hecho, las estampas de vida que aparecen en estas páginas tienen un valor inestimable como casos prácticos de imitación que el autor ha protagonizado o podido observar directamente. Y la altura del tono viene dada ya por las figuras cuyo pensamiento sirven aquí de referencia: Gombrowicz, Musil, Girard, Dalí, Rosset, Lippmann. La cita que encabeza el volumen, debida al escritor polaco que encabeza esa enumeración, es un prólogo inmejorable: «Ser hombre significa imitar al hombre». No estamos, pues, ante una cuestión menor.

Toutain divide el libro en cuatro partes: la primera se dedica a describir la imitación como una dialéctica de dominio y sumisión; la segunda bucea en la tradición occidental para desentrañar el papel que en ella ha jugado la identidad y especula con inteligencia acerca del sentido de la mimesis en Platón y Aristóteles, además de contemplar esta última desde el punto de vista de las ciencias naturales; la tercera da el giro a la política y se ocupa del mimetismo ideológico; finalmente, el autor busca una salida al círculo vicioso de la imitación en los desaguaderos habituales de la literatura, el arte y el humor: hace bien, porque no hay otros.

El autor arranca el libro señalando que ya desde la infancia pudo comprobar, en distintas escenas familiares, que las actitudes humanas no son sino «una pura exhibición de estereotipos» (p. 15). No habría en ellas, pues, nada original: todo lo tomamos de fuera. Desde este punto de vista, la vida es una mascarada: un desfile de imitadores. Para Toutain, éste es el gran tema de la literatura; puede añadirse que es un

asunto que ha ocupado a sociólogos, antropólogos y biólogos interesados en determinar el rol de la imitación en la conducta humana. ¿Qué pesa más en la conformación de la subjetividad y de las acciones humanas, el interior del individuo o su exterioridad social? Nuestro autor sostiene que el ser humano es un ser social que absorbe los fluidos de la colectividad como si fuera una esponja; fuera de la imitación no habría nada, por más que nos empeñemos en perseguir el ideal romántico de la autenticidad. Irónicamente, y a la manera de lo que sucede en la adolescencia, por lo general buscamos diferenciarnos adscribiéndonos a un colectivo, lo que nos permite vivir «la ilusión de la originalidad» al tiempo que satisfacemos «la demanda contradictoria de individualismo y gregarismo que tanto caracteriza al mundo actual» (p. 26). Tal vez ahí resida una de las claves del éxito de las políticas de la identidad.

De esta lógica replicativa se salvaría el erotismo, que Toutain entiende dominado más por el sistema nervioso que por la pulsión imitativa; aunque tal vez sería preferible hablar de impulso sexual a secas, ya que el erotismo —entendido como revestimiento cultural del sexo— sí está sometido al influjo social. La conclusión del autor no cambiaría por ello un ápice: la identidad personal, nos dice, sólo puede estar constituida por cualidades compartidas. Falta, sin embargo, por determinar si *toda* nuestra identidad está constituida por cualidades compartidas, si sólo lo está una *parte* de la misma, o si la identidad es el producto dinámico de las interrelaciones entre lo personal y lo compartido. Dado que Toutain admite la *posibilidad* de escapar a la lógica imitativa mediante el pensamiento autónomo, que en este contexto podríamos definir como el

examen crítico de nuestras influencias, la copia del otro no es la única posibilidad del ser humano. De la misma manera, a la vista de la complejidad que reviste la imitación en nuestra especie, no parece que imitemos automáticamente aquello que tenemos cerca sino que imitamos a quienes nos gustan o atraen. Pero, ¿cómo *decidimos* eso, si es que podemos hablar de una decisión propiamente dicha? Y especialmente: si todo es imitación, ¿de dónde sale la *primera* conducta? Este dilema puede traducirse al lenguaje sobre el deseo mimético de René Girard: ¿cómo tiene lugar el primer deseo, al que ningún otro ha precedido, hacia el que se dirigen luego los demás?

Valgan estos interrogantes para dar idea de las dificultades que comporta el estudio de la imitación. Acierta Toutain cuando vuelve su mirada hacia los griegos, que ya se plantearon este problema: Aristóteles dijo que el hombre es el animal más imitador de todos. En particular, a Toutain le interesa el significado de la *mimesis* en la obra de Platón y Aristóteles, que se aparece al lector como inicialmente desconectado del hilo principal del ensayo y termina, sin embargo, por revelarse como una extensión natural del mismo. Y ello porque, tras citar a figuras de autoridad que niegan que Platón tuviera una doctrina de las ideas, siendo estas últimas una forma poética de presentar una filosofía y no una realidad externa al ámbito de la experiencia humana, el autor nos recuerda que la poesía es en Grecia un vehículo de transmisión cultural orientado a la educación del ciudadano. Desde este punto de vista, *mimesis* y virtud estarían relacionadas; existiría así una «buena» imitación. Pero se nota que a Toutain le interesa más el empleo que Sócrates hace de la *mimesis* para designar el comportamiento

patológico del público asistente a las representaciones poéticas, haciéndose así referencia a estados o momentos en los que el ser humano se entrega al instinto primario de la identificación en lugar de singularizarse a través de la razón. Dicho sea sin necesidad de precisar el *contenido* de la imitación, pues se acaba de decir que también la elevación y la virtud pueden imitarse; al requerir de un mayor esfuerzo, son menos populares.

Después de unas consideraciones sobre la conexión entre imitación y estupidez, que sirven al autor para lamentar que nuestra sociedad considere un valor superior la coherencia ideológica sea cual sea el grado de acierto o desacierto de la ideología en cuestión, Toutain se lamenta de que la televisión y las redes sociales se hayan convertido en «el santuario de los individuos poco considerados» (p. 131). Es más: desde los años sesenta en adelante se habría producido un proceso general de desinhibición o pérdida de vergüenza, que habría llevado a nuestro mundo a componer la estampa de un compromiso entre la contracultura del 68 y la patética pareja flaubertiana formada por Bouvard y Pécuchet. Lo que Toutain quiere medir aquí, sin embargo, no se deja medir fácilmente; se corre así el riesgo de incurrir en la impresión personal o anecdótica. Sucede algo parecido en aquellas páginas en las que se arremete contra el papel que en la valoración del trabajo académico han adquirido las llamadas publicaciones de impacto, tema un poco más ambiguo de lo que se deja ver aquí.

Brilla Toutain, en cambio, cuando se ocupa del mimetismo ideológico. Su punto de partida es la distinción entre los *prejuicios*, entendidos con Chamfort como juicios previos al conocimiento, y unas *ideas pro-*

pias que resultan de un esfuerzo intelectual que muchos no quieren o no pueden hacer. Lo cierto es que el ser humano propende a la creencia dogmática, por la sencilla razón de que resulta psicológica y anímicamente estabilizadora: ahí está el bienestar que procura el sesgo de confirmación para ratificarlo. En la misma medida, abjuros del vacío; para guarecernos de él, imitamos y buscamos la compañía de otros en el cálido establo de las ideologías. Tras ilustrar sus propias peripecias juveniles en el terreno del radicalismo político durante el tardofranquismo, el autor sentencia que «el éxito de las ideologías proviene de la naturaleza imitativa del ser humano» (p. 180). ¡Sin duda! Si no todo el éxito, al menos una buena parte. No en vano, las ideologías son construcciones intelectuales que se interponen entre nosotros y la realidad, sustituyendo esta última por una imagen prefijada del mundo. Al igual que sucede con el relativista, el ideólogo tiende a negar la realidad factual o cuando menos a retorcerla, a fin de que se ajuste a sus postulados teóricos: la historia es una lucha de clases y si no, peor para la historia. Toutain elige a sus interlocutores con tino: Gidé, Arendt, Orwell, Ortega. Sus críticas a la izquierda son severas; también lamenta la «red de falacias miméticas» construida por el feminismo radical. Y, naturalmente, no se olvida del nacionalismo, que conoce bien como residente en Cataluña y al que describe como «estado psicológico en el que la imitación de actitudes,

ideas y sentimientos se presenta de manera completa y programada» (p. 205).

Pero, ¿cómo puede escaparse a esta lógica circular? Toutain menciona la solución de Gabriel Tarde: la tendencia a la imitación de la mayoría se compensa con la invención original que llevan a cabo las exiguas minorías que se abstraen del tumulto social. Puede ser: ahí entran en juego individuos, movimientos y organizaciones que introducen nuevas ideas, prácticas o tecnologías. No obstante, el pensador catalán está más interesado en explorar los caminos mediante los cuales el sujeto puede «abandonar provisionalmente el vicio existencial de la imitación» (p. 235). En este punto, se encuentra con el arte y la comicidad, vale decir con la creación y esa variante peculiar de la autoconciencia que se resuelve en una carcajada más que en una queja. No es un mal consejo: ya que la imitación cumple un papel vital en la autoproducción social de la especie y no podemos escapar a ella, hagámonos conscientes de ello y tratemos de cultivar aquellas actividades que suspenden su imperio. Se trata del sano colofón a un ensayo estimulante, que practica la crítica cultural en el sentido más noble de la palabra e incorpora de manera inteligente al propio autor como sujeto ocasional de la misma: he aquí una voz personal que dice cosas que merecen ser escuchadas. Ojalá encuentre los lectores que se merece; esa imitación no tendría nada de censurable.

Ignacio Peyró

Ya sentarás cabeza. Cuando fuimos periodistas (2006-2011)

Libros del Asteroide, Barcelona, 2020

576 páginas, 24,95 € (ebook 11,99 €)



Trabajos y días

Por ANTONIO RIVERO TARAVILLO

Muchas personas toman lápiz y papel, bolígrafo y cuaderno, dedos y teclado, y se ponen a dejar constancia de sus intimidades. Suelen ser esos escritos el cedazo con el que atrapan el siempre huidizo tiempo y entre sus anotaciones dejan una fecha, una cita, la impresión causada por tal acontecimiento, una opinión, una idea para ser desarrollada. Muy pocos de estos dietarios poseen la voluntad de traspasar la esfera de lo privado y ser leídos por el público. Aún cuando está presente esa intención, raro es que esta case con un interés igualmente marcado por parte del posible lector. Y en tiempos como los actuales, en los que la sobreabundancia editorial ha roto las costuras de la contención que regula el mercado cuando este está boyante y no necesita comprar muchos números del sorteo, como

hace el pobre que quiere ser agraciado, todavía menos. Para que alguien se ponga a leer los entresijos de la vida de otro, persona de carne y hueso y no personaje de ficción, es preciso que aquella adquiera características de esta: que sea tan atractiva como un ente literario.

Sólo de esta manera, mediante la construcción de un personaje, por más que este haya sido moldeado a imagen y semejanza del autor, un diario adquiere sentido para quien lo lea. Cierto es que las revelaciones de secretos, los atisbos en la vida de ilustres y los asomos a los salones donde la historia se juega son factores que tienen peso a la hora de que un diario sea atractivo. Pero una cámara de circuito cerrado de televisión que narre lo que pasa bajo su ángulo no basta. Hace falta adicionalmente un trabajo

de edición de las imágenes, con selección y ampliación de lo más valioso y eliminación de los ratos muertos, que suelen ser casi todos. Además de esto, se precisa el factor humano: una inteligencia cuyos juicios nos seduzcan, presteza a la hora de conectar ideas y tirar de la cita oportuna, distancia para ver las cosas con perspectiva y capacidad de relación. Por otra parte, la *captatio benevolentiae*, que en este caso no es tanto un recurso retórico como traslucir, mediante los flancos débiles del protagonista, sus flaquezas, elementos que actúen como contrapeso de ese riesgo que siempre planea sobre el diario: el engolamiento, la solemnidad surgida del complejo de superioridad, las quejas contra el mundo, la falta de humor, que acaso sea lo que más se echa de menos en un mal diario y que hace que, bajo su luz jovial, el hecho más nimio pueda convertirse en memorable.

Hasta la aparición de *Pompa y circunstancia. Diccionario sentimental de la cultura inglesa* (Fórcola, 2014, y entrevistado cuando sólo era proyecto en la página 517 de este nuevo libro), el madrileño Ignacio Peyró era poco o nada conocido como autor. Había sido, sí, traductor de Louis Auchincloss, *Historias de Manhattan* y *El rector de Justin* y de *Jerusalén. Viaje a los Santos Lugares*, entre otros, corresponsal parlamentario, colaborador en un suplemento y redactor jefe de Cultura en un periódico de poca circulación. Había dejado artículos aquí y allá y montado alguna revista, pero no, no era un escritor conocido. Aquel diccionario lo situó como lo que es: un exquisito prosista que no sólo maneja la lengua de modo portentoso, con una exhausta información y una capacidad divulgativa envidiable. Hace dos años, publicó, en Libros del Asteroide, *Comimos y bebimos*, una deliciosa

colección de escritos sobre los placeres de la buena mesa, donde revalidó esa posición de autor de culto. Ahora se revela como un magnífico diarista en el volumen publicado en la misma editorial *Ya sentarás cabeza*, que cubre los años 2006-2011 y que ostenta el subtítulo *Cuando fuimos periodistas*.

Viajó mucho en su juventud, y luego ya menos: las tareas lo amarraron al banco de la escritura, junto a cierto hastío que no llega a sofocar el entusiasmo. Son estupendas, sobre esto, las páginas 36 y 37, donde contraviniendo lo que se suele predicar, Peyró declara preferir al turista sin pretensiones antes que a quien se las da de viajero. Pero eso de ver mundo le ayuda, porque siempre abre los ojos. Y saber mirar es fundamental en el escritor de raza.

Metaforiza y compara con brillantez Peyró. Es decir, aunque no haya versos, cultiva lo que es eje de la poesía, el lenguaje figurado: «La primavera, breve y poderosa como un sonrojo». O: «allá por la esquina de los setenta y los ochenta». Y exhibe también una gran capacidad para el aforismo: «Edad adulta: ese momento de la vida en que ser imbécil ya no es gratis». Igualmente: «Dicen: “Pareces de otra época”, como si en esta eso no fuese un gran elogio». Alguno es redondo endecasílabo: «La niebla envuelve al mundo: así lo cuida». En general, y por simplificar, las entradas de *Ya sentarás cabeza* corresponden a tres tipos: los apuntes de diario, con sus impresiones volanderas de un suceso, una lectura, una copa, que no suelen pasar de un párrafo; los episodios, desarrollados a lo largo de varias páginas, de un viaje, una excursión, los dimes y diretes del periodismo en el grupo Intereconomía, con retratos certeros y sumamente divertidos (como el de la excursión gallega y la visita a la casa del banquero Mario Conde); y los citados aforismos,

siempre brillantes en el chisporroteo de su inteligencia. La ventaja de estos, administrados con sabiduría, es que nunca resultan tediosos, como puede suceder en un volumen íntegramente dedicado a ellos, donde falte la alternancia con textos más largos. Algunos más: «Lo más honesto que puede hacer un escritor no es reflejar su época, sino ir en contra de ella». «La tasa de participación en actividades culturales debe de ser –imagino– inversamente proporcional al tiempo dedicado a la lectura sosegada». «Pero lo sano con los políticos es el polvo rápido y no la relación sentimental».

Ya cuente la historia de un amigo del colegio, ya refleje el ambiente de una selecta coctelería o un restaurante de postín (a veces ambas cosas juntas), Peyró atrapa la atención del lector con sus buenos modales y mejor escritura si cabe, que puede ser melancólica, corrosiva, siempre a la contra incluso de la mayor parte de la derecha de la que procede sociológicamente y a la que tiende por elección profesional, al escribir en sus cabeceras.

Las entradas carecen de datación, salvo por algún detalle que lógicamente indica el día (por ejemplo, la consignación de que es Nochevieja). Los escenarios son mayormente madrileños, aunque también hay escapadas a la finca familiar en Extremadura (en esto, como en otras cosas, se acerca a Andrés Trapiello, aunque este habría cuadruplicado o quintuplicado el número de páginas asignadas a este periodo de seis años que cubre el libro). Hay pasajes también muy a lo Trapiello, como la desopilante visita a un plató de televisión, donde se acreditan muy aguzadas dotes para la sátira. Ante algunas viejas glorias del periodismo, observa: «Los demás, ay, metimos poca

baza: estábamos ahí convocados como las patatas ante el chuletón».

Peyró muestra amor por el conjunto de España, y ¿cómo no iba a hacerlo, aunque sólo fuera por tantas denominaciones de origen y tantas especialidades de una cocina riquísima (en su doble acepción)? Chappedo a la antigua, tiene hasta un recuerdo para Cuba, actualizado en algunos discos comprados en la isla y en algunos cigarros habanos que se fuma a lo largo de libro. No ahorra las ironías cuando algo se presta a ello, como en la ocasión en la que se da un garbeo por Pamplona. De su lugar de escapadas escribe: «Extremadura, un lugar tan agradable que ni siquiera es nación». Lo que observa en muchos sitios no suele gustarle: «Hubo un tiempo en que los Atilas de este mundo se conformaban con destruir; mucho más listos, los Atilas contemporáneos saben que construir causa un daño mucho más irreparable».

No sigue siempre el mismo criterio a la hora de nombrar a los personajes reales que integran el libro: los hay a quienes cita con el nombre completo (José Carlos Llop) y a otros los saca solamente con sus iniciales: VP (Valentí Puig, con quien publicó la conversación *La vista desde aquí*). Precisamente, las páginas dedicadas a un salto a Mallorca que dio en 2009 están entre lo mejor del libro. Más escritores que aparecen mentados aquí y allá son A. E. Housman, Carlos Pujol, Eugenio d'Ors, T. S. Eliot, Francisco Umbral, Patrick Modiano o Paul Morand. Sobre el oficio de la palabra emite una atinada sentencia como esta: «Queremos escribir para dar forma a algo y al final es la propia escritura la que nos da forma a nosotros». O esta otra: «Creo que el único deber del escritor es no explicarse –no hacer metaliteratura».

Hesíodo, a quien esta reseña ha tomado prestado el título, situó el estadio actual de la humanidad en una estirpe de hierro, último estadio de la decadencia. Conservador y anglófilo (¡pero licenciado en Filología Románica!), Peyró ahora y siempre parece mayor de lo que es, mas no se las da de dandi o esnob. En estas páginas hay mucha humanidad que atempera las copiosas dosis de política nacional: sindicalistas, diputados, presidentes de comunidades autónomas, ministros Católico y conservador, no tiene empañamiento en ser crítico cuando cree que debe serlo con personas de la Iglesia o de esa organización, el Opus Dei. Menos aún cuando se trata de figuras con las que cierta izquierda ha sido benévola si no cómplice: «Contra lo que suele pensarse, el cáncer ataca también a las malas personas. Véase Hugo Chávez, que iba a ser el sucesor espiritual de Fidel Castro y ahora verá, ya cadáver, cómo Fidel Castro acude a su sepelio con su mejor chándal de Adidas».

Los enredos, las maquinaciones y las trapisondas inyectan vigor al diario. «La vida del periodista es divertida, lo que me hace pensar que, cuando se cobraba debía de ser maravillosa», anota. Se advierte que cada vez se siente más a gusto como diarista: si los años 2006 y 2007 se despachan en cuarenta y tantas páginas cada uno, las de 2008 ya son sesenta, y noventa alcanza 2009, 2010 supera las ciento sesenta y un número ligeramente inferior el último periodo, 2011, que nos deja con la miel en la boca de su entrada como autor de discursos

en Presidencia del Gobierno. Ojalá sigan los diarios.

Es interesante lo que Peyró escribía sobre el género en la entrada dedicada a Samuel Pepys en su *Pompa y circunstancia*. Hablando de memorialistas y dietaristas, «todos los que han repasado su alma y reescrito su vida para fijar en un papel el día que pasa». Reescribir es aquí la palabra clave. Hoy no vive lejos de donde vivió el primer diarista moderno, pues es, desde hace unos años, director del Instituto Cervantes en Londres.

Ezra Pound escribió una vez que dentro de cien años nadie recordaría a los políticos contra los que peleó. Menos revolucionario –conservador al cabo–, Peyró traza aquí perfiles de muchos personajes de la vida política española de unos años (el paso de los presidentes Zapatero a Rajoy) que resultarán ajenos al lector de otro país, y sin embargo también para este es recomendable *Ya sentarás cabeza*, porque no se trata de una crónica efímera, sino de excelente literatura. Vuelvo a Pound. Hoy (me pongo yo también diarista) es 30 de octubre, aniversario del nacimiento del poeta. Una frase suya no puede ser más oportuna para cerrar estas líneas sobre el libro que acaba de publicar el gran periodista o escritor en periódicos que es Ignacio Peyró: «Literatura es la noticia que continúa siendo noticia». Aunque sean, paralelas a las que se disputan los titulares de prensa, nuevas de ese ámbito reducidísimo: la vida interior.

Jimena Canales

El físico y el filósofo

Traducción de Àlex Guàrdia Berdiell

Arpa Ediciones, Barcelona, 2020

512 páginas, 22.00 €



Bergson/Einstein, ¿una polémica real?

Por DANIEL B. BRO

¿Por qué es tan difícil distinguir entre subjetividad y objetividad? En mis viejos tiempos de estudiante en la facultad de Filosofía, al otro lado del Atlántico, durante un curso nos devanamos algunos los sesos tratando de descubrir la verdad de la milanesa en el espinoso tema del tiempo. Teníamos cerca los libros de Hans Reichenbach, que pensó desde la epistemología de la ciencia y desde la lógica filosófica y dedicó un lúcido libro (*El sentido del tiempo*), y a Henri Bergson, claro. Al filósofo francés y al físico alemán Albert Einstein, ha dedicado la profesora de Historia de la Ciencia Jimena Canales (México, 1973) un amplio libro, *El físico y el filósofo. Albert Einstein, Henri Bergson y el debate que cambió nuestra comprensión del tiempo*. Voy a seguir el orden del li-

bro, evitando los *corsi e ricorsi* que aunque necesarios a veces para su trama, embrollan algo la comprensión del asunto. Antes quiero señalar que Canales ha llevado a cabo una amplia investigación, en varias lenguas (sobre todo, francés, alemán e inglés) de la tocata y fuga de esta polémica, iniciada de manera clara en 1905 con la teoría de la relatividad especial, y continuada luego con la ampliada en 1915, pero que ya tenía, para el tema que nos ocupa, antecedentes en las ideas de Henri Poincaré, aunque este no aceptó las conclusiones einstenianas y se mantuvo en la mecánica clásica. También Laplace insinuó que la fuerza de la gravedad podía (a ciertas magnitudes) influir en la luz. Claro que Einstein logró demostrar que la gravedad curvaba el espacio y el tiempo.

La fecha del encuentro polémico entre el filósofo y el científico fue el abril de 1922, en París, donde Bergson (cuya formación matemática era alta) recibió a Einstein situando sus célebres ecuaciones algebraicas como ciertas pero no las consecuencias que el físico sacaba de ellas, a lo que Einstein contestó con la célebre frase «No hay un tiempo de los filósofos». Bien, Canales nos dice que los científicos que narran la vida de Einstein rara vez citan a Bergson y, sin duda, ella ha tratado de restituirlo, de devolverlo no sólo al terreno histórico de la polémica, sino de la viva actualidad. Es decir: el tiempo de los filósofos (que es básicamente el de cualquier ser humano) existe. Yo quiero recordar, porque a pesar de que hay chascarrillo en este libro, a Canales se le pasó (no porque lo ignore) que ese mismo año, en esas fechas, Marcel Proust, cuya obra narrativa encarna desde la genialidad el tiempo bergsoniano, andaba agonizando, y de hecho fallecería unos meses más tarde. Cierro la anécdota. Por otro lado, Canales se asombra de que habiendo sido Bergson tan famoso y admirado en el primer tercio del siglo xx haya sido olvidado. Bergson y Einstein se vieron muy pocas veces y se escribieron menos, así que toda la polémica fue a través de otros o de manera indirecta. En el caso de Bergson, incluso llegó a publicar uno de sus libros tal vez más débiles, *Duración y simultaneidad*, después de 1922, en el cual se enfrentaba al desafío que suponía la idea del tiempo de la teoría de la relatividad. El filósofo Alain dijo, en línea con Bergson, que desde un punto de vista algebraico la teoría de Einstein era correcta, pero que «desde un punto de vista humano, es pueril». Una pregunta y una reacción: ¿sabía el buen filósofo Alain tanta matemática para saberlo? ¿Cómo va a ser infantil la

idea del tiempo físico de Einstein? Sólo se habían necesitado, desde Aristóteles, dos mil cuatrocientos años para lograrla.

Las investigaciones de la relatividad mostraron, entre otras cosas que no vienen al caso, que el tiempo medido por un reloj estático y otro en movimiento diferían, y Einstein defendía que los marcos de referencia debían tratarse como iguales y, por lo tanto, no había un tiempo privilegiado. Bergson se opuso siempre a esto, y afirmó que el Tiempo (lo escribía con mayúscula) no se diferenciaba en un sistema estático y otro en movimiento. Se ha demostrado (prueba contrastada) que Einstein tenía razón y Bergson erró en esto. Si se observan las consideraciones, Canales parece sentir mucha más simpatía por Bergson que por Einstein, a pesar de que por su profesión debería de tener alguna debilidad por el físico. También es verdad que le interesan las artes y lo intuitivo, y Bergson aquí tiene aún una cierta vivacidad como filósofo. Einstein era determinista (ojo a los que saben de oída que hablan de relativismo como aleatorio, sin fundamento, etcétera) y como físico sólo estaba interesado en la medición objetiva y no en los aspectos humanos del tiempo, que sí ocuparon a Bergson, que pensaba que era la condición fundamental de la acción. Es un asunto valioso y que la filosofía y la ciencia del cerebro no han dejado de explorar: el punto de contacto entre la conciencia y las cosas. Einstein, por su lado, creía que toda verdad era sólo un grado de verdad. La ciencia sólo se diferencia de la fantasía en el grado de certeza que puede lograr. Bergson murió el 4 de enero de 1941 sin «retractarse de una palabra escrita o dicha sobre la teoría de la relatividad de Einstein». Esto es propio de filósofos, pero no de científicos. Canales se propone cuestionar

ambas posturas (divisiones) y esbozar alternativas. Volveremos sobre ello, pero Canales ya avisa: «¿Einstein o Bergson? Los expertos siguen discrepando sobre cuál es el auténtico quid de la cuestión». Yo había entendido que a Bergson ya no se lo tenía en cuenta, pero sigamos.

Bergson, según nuestra autora, afirmaba que el tiempo «no existía al margen de nosotros». No quiere decir que no hubiera tiempo físico, ojo, sino que no es ajeno a nuestra experiencia del tiempo, vale decir: hay una continuidad epistemológica entre subjetividad y objetividad. ¿Cuál? El neokantiano Ernst Cassirer pensaba inicialmente que la naturaleza de nuestros procesos mentales modelaba los contenidos del conocimiento, aunque Einstein lo convenció de que no era necesario, y acabó enfrentándose a las ideas de Bergson, sobre todo por lo que se ha calificado de irracionalismo. Es una disputa valiosa, en la que Bergson no cejó de defender su postura. Ciertamente, hago un inciso, nuestro cerebro tiene una historia evolutiva y unos condicionamientos adaptativos, pero no habría filosofía ni ciencia si no pudiéramos valorar y cuantificar nuestra sombra, nuestra subjetividad. De lo contrario, queridos lectores, no tendríais un móvil electrónico en la mano: ese dispositivo tiene tecnología aplicada de la física cuántica, es decir, no intuitiva, para lo cual hay que ir con nuestra mente más allá de los sentidos. El ser humano puede ver con lo que no ve (a través de la tecnología), y puede pensar como cierto lo que su intuición niega (ciertos aspectos del cosmos).

Martin Heidegger (autor de *Ser y tiempo*, 1922, no de *El ser y el tiempo*, como se cita en este libro, muy regularmente traducido, a veces con algún argentinismo, algo que obviamente no puede molestarme, pero que

me extraña dado que el traductor es catalán y vive en Barcelona) se opuso también a la noción relativista del tiempo: «Hacemos un corte en la escala temporal y, por lo tanto, destruimos tiempo en su flujo natural, permitiéndole cristalizar. El flujo se congela, se convierte en una superficie plana y sólo como tal puede medirse». Recuérdese que, para Bergson, el movimiento «real» no era divisible. Por aquí van los tiros en este libro, pero entremos rápido en ello, algo que no hace Canales: Heidegger está diciendo que para la ciencia el tiempo se hace geometría, y, por lo tanto, deja de ser tiempo convirtiéndose en una medida abstracta. Si se aplica esta crítica al resto de las ciencias (sobre todo física, química y biología), se podría decir que nada es, realmente, comprensible cuando se lo separa, porque en la realidad no hay nada separado. Para Heidegger, el tiempo tiene un significado original, y, desde un punto de vista científico, se mantuvo en la definición de Aristóteles: es la medida de lo que se mueve. La crítica de Heidegger a la tecnología (aunque aceptaba las conclusiones de las matemáticas) ya ha sido analizada, y es obvia su aversión. Aunque parezca extraño, Einstein también tenía reservas con la tecnología, pero por razones algo diversas a las de Heidegger. Si se quiere, todo tiene una visión doble, y por lo tanto tiene su cabida en una valoración de nuestra historia, pero parece obvio que la crítica de Heidegger de la relatividad tiene poco recorrido, aunque su visión de que el ser humano es tiempo en sí mismo es valiosa, como su compleja y discutible exploración filosófica. Como se sabe, en esta contienda, se comparó a Einstein con Parménides (mundo inmóvil, uno), y a Bergson con Heráclito (mundo fluido, cambiante). Jimena Canales, cuando ya lleva mucho re-

corrido, nos dice que tanto el filósofo como el físico habían llevado al mundo a un callejón sin salida. A veces, emplea valoraciones poco exactas. No era un callejón sin salida, y no lo ha sido para la física. Y de hecho, la física cuántica lo que ha hecho es adentrarse en una mayor complejidad, debido al papel de la gravitación en lo atómico. Sí había creado una crisis en nuestra visión del mundo. Esto no quiere decir que la reflexión sobre el tiempo haya acabado, y menos sobre el tiempo experimentado.

Entre los científicos y filósofos de la ciencia de su tiempo, tenemos a Whitehead, que admiró toda su vida la filosofía de Bergson. De hecho le criticaba a la teoría de Einstein lo mismo que el filósofo, a saber: que en ella se había perdido el paso del tiempo. Es raro en un científico, porque Einstein no hablaba del paso del tiempo en sus vecinos o en él mismo, pero los consideraba no científicos. Whitehead veía la necesidad de separar el espacio del tiempo y dotar de valoración ciertos momentos sobre otros. Sin duda, todo eso es valioso, pero no para el trabajo de un astrofísico o un cosmólogo. Abogó por no separar naturaleza de experiencia (lo que lo relaciona con la tradición romántica alemana y su modo de leer el legado crítico de Kant). No quería separar el sentimiento del tiempo y del espacio de aquello que se deducía, o se podía deducir, mentalmente. Tras la Segunda Guerra Mundial, se hizo profundamente religioso. Jacques Maritain representó a la filosofía católica de la ciencia, y dijo que la teoría de Einstein era monstruosa, y un «nuevo dogma físico», quizás porque intuía en el alemán una filosofía metafísica como fondo de sus ideas científicas. De cualquier forma, lo que no le toleraba es que le movieran sus asientos metafísicos católicos con una epis-

temología apoyada en la filosofía kantiana, que, como se sabe separó con claridad lo que se podía conocer de lo que no (Dios, por ejemplo).

Para Bergson, el paso del tiempo supone la creación de lo nuevo y lo imprevisible, de esta forma, cada instante se abre al futuro. La sensación de este devenir, afirma el filósofo, «es una percepción mental verdadera de la condición física que la determina (al menos en algunos aspectos)». Es evidente que dotaba a lo intuitivo de verdad epistémica. ¿Pero es esto cierto siempre? Por otro lado, creía –como a veces también se empeñaba Einstein en contra de sí mismo– que el físico negaba toda realidad a lo intuitivo. Sin embargo, hay que recordar que Einstein confesó que él pensaba con imágenes, y que luego trataba, no sin esfuerzo, de explorarlas con ecuaciones. Es verdad que esto, además de su aspecto intuitivo, lo incardina dentro del positivismo lógico, nada dado a metafísicas, y que se apoya en la defensa de la ciencia basada en un proceso que va de lo sensorial a la elaboración de principios lógicos precisos. De todos modos, es difícil reconciliar dos fuentes que tienen, quizás, objetivos distintos. Bergson pedía a la ciencia que pusiera la atención en hechos que rigen leyes y no en leyes que rigen los hechos. Bergson estaba apostando por un raciovitalismo sin duda productivo en el orden de lo humano, pero poco productivo para la física. Cierta cabezonería divulgativa de Einstein le hizo jugar con observadores reales para mostrar los tiempos distintos, en vez de instrumentos de registro. Había gente siempre con relojes, en trenes quietos o en movimiento. El caso es que esto, aunque parezca extraño, hizo a muchos científicos y filósofos caer en la trampa antropológica. Como afirmó Eins-

tein corrigiendo todo esto, en contra de la vertiente filosófica que supone que las cosas son si las percibimos, que las leyes de la naturaleza seguirían siendo válidas aunque nadie las percibiera. Einstein aceptó que la distinción no era clara entre impresiones sensoriales e ideas mentales (algo sobre lo que la neurociencia actual ha ofrecido explicaciones valiosas, aunque no ha aclarado del todo), pero que había que aceptar que la distinción era necesaria para poder adquirir conocimientos reales para la física.

Canales concluye que fue ganando peso la racionalidad científica, y que «la ciencia salió airosa y sometió despóticamente a las humanidades críticas, alejando cada vez más la experimentación artística». Esto no es cierto, y no es defendible. Por otro lado, la autora sólo tiene que leer a evolucionistas y físicos cuánticos notables (muchos son premios Nobel) en los que la meditación metafísica están presentes. Un solo ejemplo: Jean-Pierre Changeux y Paul Ricoeur: *La nature et la règle* (1998). Lo penoso es que tantos filósofos actuales quieran ignorar el saber de la ciencia. Pero es que, además, muchos artistas han trabajado y trabajan desde la creatividad con presupuestos de la física, de la química, de la genética. Más conclusiones de Canales: «Mi opinión es que hay un sistema de referencia preferido que se ha estado ocultando a simple vista: es nuestro mundo, en nuestras experiencias diarias, en el arte y en la filosofía». También afirma que los humanistas no están presentes en las conversaciones de la ciencia. No es cierto. Y hay bibliografía para rebatirlo. Sobre la importancia de contar con la filosofía, Jimena Canales escribe que «Deleuze incluyó una trascendental nota al pie en su libro *Le Bergsonisme* acerca de la relación entre la filosofía

de Bergson y la teoría de la relatividad». Es poco exacto en una historiadora de la física decir que «al menos desde los tiempos de Demócrito, se sopesaba seriamente la idea de que los átomos pudieran ser unidades absolutas». Esos átomos sólo eran una idea que apelaba a la existencia de algo mínimo, indivisible. Siguiendo a Bruno Latour, con quien ha trabajado nuestra autora, se plantea la idea de que es posible desde el pensamiento de Bergson «una alternativa a la cosmología de Einstein». No hay nada cerrado en ciencia, y debemos estar abiertos a investigaciones rigurosas, pero es difícil suponer que podamos explicar el tiempo cosmológico y cuántico desde la experiencia individual. Por ahora, lo que la física nos dice es que la estructura temporal del mundo es distinta de nuestra intuición, sin que por eso vayamos suponiendo que curvamos el tiempo cuando nos damos una carrera. El asunto es que son dos problemas distintos, el de la física y el de la estructura temporal, para nuestra experiencia, para ser en el mundo. ¿No existe el tiempo del filósofo? Sí, como el amor, el odio, Bach, Miguel Ángel, Borges, usted y yo. El ser humano es un ser con racionalidad, pero es único, cada uno es único, y por eso mismo irracional. Es legítima e ineludible la búsqueda de sentido, la consideración del vínculo entre nuestra mente y el mundo. Sin intuición no hay ciencia; sin sentimientos, la racionalidad es absurda. Se piensa la curvatura de la luz y del espacio con un cuerpo y una mente hecha de materia, además de una historia evolutiva, adaptativa; pero si hay ciencia (conocimiento «falsable», penúltimas verdades) es porque podemos pensar lo que no vemos, incluso lo que no podremos ver nunca, y esa facultad del pensamiento científico no debe reducirse a lo intuitivo. Se apoya en la intui-

ción y, sin negarla, la trasciende. Esa es su grandeza y su extrañeza. Del lado de acá, de la experiencia en un ser que nace y muere y lo sabe, está también un vasto mundo de creación y búsqueda de sentido, aunque sea sostenido, como lo vio Albert Camus,

sobre el absurdo. Creo que Jimena Canales debería dedicar un esfuerzo a mostrarnos cómo la creatividad no sólo es propia de la pintura o la poesía, sino también de la ciencia. Y no cerrar, como creo que hace, el libro en falso. *Encore un effort!*

Enrique Vila Matas

Chet Baker piensa en su arte. Ficción crítica

WunderKammer, Terrades (Girona), 2020

208 páginas, 10.00 €



Procedimiento nocturno

Por JULIO SERRANO

Aquí, al igual que allí, todo el mundo está de paso. Incluso Chet Baker, quien atraviesa *Chet Baker piensa en su arte. Ficción crítica* como una figura evanescente que emana del *ensayo* (más alquimia que tratado) del sospechoso narrador Enrique Vila Matas (Barcelona, 1948), quien ya en sus albores de escritor quiso matar y no matar al lector y ambas cosas le fueron posibles por obra y gracia de cierto tipo de divertimento, que de soslayo, como quien no quiere la cosa, abre serias fisuras en la realidad. Aquí, como entonces, vibra una tensión funesta, anticipada de forma acústica. El relato suena. Lo dice el libro en su primera línea y luego varias veces más. Se interrumpe a sí mismo un texto que nos levanta del asiento –porque la música hay que ponerla– antes de anclarnos a él. Extraño porque, por lo que

sabemos de los textos, reclamar atención para sí es condición *sine qua non*, y no lo es bifurcar la escucha hacia unas campanadas nocturnas, unos pasos amenazantes y una voz espectral que nos hacen sentir, por cierto, muy poco confortables en nuestro sillón. La telúrica música *Bela Lugosi's Dead*, interpretada por sucesivas bandas, salpica la lectura de acordes inquietantes y de frases que se intercalan en la lectura en un tiempo y forma que escapa del control que Vila Matas pueda tener sobre su propia obra: *black caves, victims, black box...* en fin, nada bueno. El *punk* experimental da una pátina de atmósfera gótica a nuestra intimidad, siempre que se acceda a colaborar un poco, con esa «sintonía ideal», nos dice en el prólogo, para la lectura e interiorización de una noche crítica, la que aquí se cuenta,

la que padece un crítico literario precipitado al abismo de su propio pulso narrativo.

¿Qué más poder puede ostentar el escritor hacia el lector? Interpelado, sofocado, atemorizado, conducido, asesinado... Aunque el lector ya no es el que era, ese confiado que en *Continuidad de los parques* se dejaba llevar a la historia, hundido en su sillón verde, apenas si se encuentra: Cortázar nos pilló desprevenidos pero con Vila Matas no se relaja nadie. Tampoco creo que lo pretenda. Como Hitchcock en sus películas, las cartas están sobre la mesa desde el inicio, el riesgo se palpa para que el suspense flote como un recurso literario más, como una sazón, de las que desazonan. El *Chet Baker...* se percibe anómalo desde el comienzo, más andamiaje experimental que cátedra ensayística, envuelto de duda y caminando o abismándose, no en recto descenso, sino en *zigzag*. A esta construcción somos invitados subrepticamente, como si lo hiciera otro, y es que lo hace otro, en concreto Paul Valéry, a quien el narrador acude para contactarnos «cuando en sus *Cuadernos* consideró plausibles un tipo de obras que contarán con la iluminación propia del lector, es decir, un tipo de obras escritas sin pensar en darle algo a quien lee, sino, al contrario, pensando en recibir de él». ¿Recibir?, ¿de nosotros, masa anónima? La petición no se repite, tampoco se explica a medida que el ensayo avanza. Una vez dicho, dicho está, de refilón, invitación que no insiste. Grietas, esas fisuras de las que hablábamos (¿hablábamos?) antes, por las que pasar y quizá caerse. ¿Pacto faústico hacia la literatura del porvenir?, ¿extralimitación de escritor?, ¿confesión que necesita de su oyente?

Que este texto, ensayo, cuento, experimento, ficción crítica, procedimiento, *rara avis*, lo que sea, es también un autorretra-

to lo sabemos porque se lo dijo a Ana María Iglesia en una conversación ensamblada de muchas conversaciones: *Ese famoso abismo. Conversaciones con Enrique Vila Matas*, buen complemento de *Chet Baker piensa en su arte* que se publica por primera vez en España de manera singularizada. Andaba medio escondido entre otros relatos breves, más breves que este, que en realidad no es breve, escritos entre 1988 y 2010 y publicados en 2011. Ha pasado una década, y se ha independizado. Reclama una lectura que no se precipite en otro cuento, esa lectura algo olvidadiza de las antologías. Para Vila Matas este libro está dentro de lo que considera «la línea más personal y exigente» de su obra, continuador en cierta manera de *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985) y de *Bartleby y compañía* (2000) y, aunque es un ensayo desmarcado que pelea por salirse de quicios y moldes, tiene ahora marco propio, aire alrededor. Para que respire el texto-monstruo, lo orgánico latente. Se estaba asfixiando. No tardaré en explicarme, sólo decir antes que creo que es el momento idóneo para su publicación en solitario, justo ahora que hemos experimentado todos (rara uniformidad que es cierta) el aislamiento de la cuarentena, obligados a dar la vuelta a nuestro espacio en los mundos que cada cual ha podido, caldo de cultivo favorable para acoger este ensayo (enredadera), de interior.

Algunos nos enseñaron a romper uniendo. Sigue en la mesa de disección el paraguas y la máquina de coser de Lautréamont: si la extrañeza permanece, la chispa del encuentro no se ha apagado. Tal vez Vila Matas quiera quebrar lo que entendemos por hacer ensayo pero la propuesta que está sobre su mesa es una fusión: la del núcleo duro de la literatura críptica, experimental,

la prosa del Joyce en *Finnegans Wake*, con la prosa más convencional «pero no por ello menos inventiva de Georges Simenon». El arte próximo «a la realidad muda y clamorosamente no narrativa del mundo», tan necesario como extremo como indigesto en grandes cantidades, fundido en una proporción a ajustar, con la precisión de químico en su laboratorio, con la convención narrativa representada por el realismo literario de Simenon decantado en la novela: *La prometeda de Monsieur Hire*. El resultado de la fundición es el texto mismo.

Lo narrativo que da forma a este pulso se ambienta en un cuarto de hotel de la vía Po de Turín. Homenaje-puente hacia Xavier de Maistre, quien desafió el arresto domiciliario que le fue impuesto desde ese mismo lugar, con su *Viaje alrededor de mi cuarto*, ese periplo interior inmenso, insumiso y bien-humorado. Blaise Pascal decía que tal vez «todas las desgracias del hombre se deriven del hecho de no ser capaz de estar tranquilamente sentado y solo en una habitación». Desde luego, no es el caso. Tranquilamente sentado y solo el ensayista trata de resolver en el texto su conflicto con el lenguaje, polarizado en las dos obras-arquetipo: Finn y Hire, ya saben, Joyce y Simenon, cada uno excelso representante de un extremo. Dos opuestos que son una suerte de sociedades secretas o de logias, órdenes con sus acólitos, sus antecedentes y continuadores. Un poco como en el *Club de los suicidas*, de nuevo Stevenson, acompañante atmosférico de este ensayo con inclinaciones criminales. De un lado lo ilegible, lo radical, el arte puro; de otro, su opuesto, el «gemelo idiota», el de la comfortable narración. Ni que decir tiene que van a adquirir forma, ideas encarnadas: Doctor Finn y Monsieur Hire. Pero aquí, como en todas partes, to-

dos están de paso. Por mucho que se hayan encarnado pueden volver a ser concepto, desaparecer cuando Vila Matas crezca en el texto reclamando su espacio y desplace al crítico literario, a Finn y a Hire, fagocitando a sus personajes en pura rebeldía narrativa: agujero negro voraz, de estirpe Finn.

¿Y qué hay del pacto, de la fusión? Se va dando, sí. Dobles, voces que se funden, crisol de invocaciones («invoca a William Gaddis, Granmaestro Finnegan de la Mano Tatamuda y de la Orden de la Dificultad») en un texto, primero bifurcado, luego enroscado y en fuga constante a la biblioteca; vórtice, remolino que a punto de irse se contiene, regresa y finalmente acapara, funde. En el laboratorio de esta alquimia, en sus tubos de ensayo (abiertos, emanando) están Stevenson, Mary Shelley, Cèline, Edgar Allan Poe, Walser, Kafka, Bolaño, Vila Matas, que, cómo no iba a estarlo, siendo el autor, pero no digo como autor sino como *autre*. Sus libros anteriores se asoman a este baile de máscaras en un juego de intertextualidades y reescrituras, en donde él es otro más que suma. «Je est un autre», le gusta citar de Rimbaud. Desafío de un texto disfrazado mediante el siguiente procedimiento: «cambiarlo todo con destreza y sin tener que pagarle un tributo al siempre desordenado y lamentable espectáculo de la revolución». Todo patas arriba, pero con elegancia, como quien no quiere la cosa.

«Me gusta la literatura que no está muy segura de sí misma», dice en el capítulo seis, donde asoma Tabucchi reforzando la idea con aquello de «no me deje solo con personas llenas de certezas porque es terrible». No es la construcción de un calculador, de alguien que pretenda atar todos los cabos. Aquí la duda y la contradicción no sólo son bienvenidas, sino que están forza-

das hasta empujar el ensayo hacia los límites de lo irrazonable para que el andamio no tenga estabilidad porque, de tenerla, no podría acercarse a esa «realidad “bárbara, brutal, muda, sin significado, de las cosas” de la que hablaba Ortega». Parece que hubiera estructura, a ratos la hay, pero deconstruida y vuelta a construir. Ejercicio emparentado con esas improvisaciones del jazz que, rozando a ratos la clarividencia, descienden desasosegadas por haber rozado iluminaciones desde donde caer verticalmente. También recuerda a cierto automatismo del surrealismo (unas gotas al menos sobre la enjundia ensayística), para que el ensayo no sorprenda sólo al lector, sino al autor mismo. Ser, de nuevo, uno más. Pero siempre dispuesto a frenar a tiempo, sin caer, no del todo al menos, en ese «fetichismo de lo ilegible» que, en este crisol de voces, apuntó William Sharp. Debí de decirlo en otra parte, pero yo que no he leído a Sharp, lo inserto en la obra de Vila Matas. Como a tantos otros, instalados en su macro-obra integradora, biblioteca universal portátil. *Je est un autre*, desde luego, lo veo claro en Vila Matas, más que cuando leo eso mismo en Rimbaud. Aquí y allí, no es la misma frase.

Que quien ahora intenta entender este ensayo por medio de la herramienta de la crítica se esté liando, como está ocurriendo, no debe llevar a malinterpretar el texto de Vila Matas, quien ha escrito un ensayo legible, para gente corriente, dice en algún momento, aunque con trampa, por supuesto: inoculado con unas gotas de Finn en estado puro, (y ya hablo en lenguaje propio

del crítico literario del ensayo, interiorizando la nueva terminología). «Puedo verme desde fuera como un doctor Frankenstein captado en el preciso momento de proceder a la unión de los cadáveres diseccionados de dos géneros literarios que habrían terminado por ser dos convenciones muertas: el realismo y el experimentalismo radical». Lo importante aquí es la proporción. Hacer la mezcla sin despertar sospechas, sin caer en lo pretencioso, que está feo, «gracias a la discreta introducción de la sombra radical de *lo inenarrable* en las convenciones narrativas de siempre». Y de ahí, salir del cascarón, ensayo y autor, transformados: «mi escritura no sólo puede intervenir en lo que vivo sino también transformarlo». Ficción autobiográfica desde dentro hacia el texto y todo lo contrario. Decir ahora que el retrato ha adquirido cualidad de monstruo, por la fusión frankisteniana y por la irreverencia del autor que ha sacudido su ensayo hasta que se le fueron asomaron otros géneros, quizá no sea cortés. Que haya salido un texto híbrido, anormal, mezcla de elemento humano y necrológico con facultades extraordinarias, con capacidad para intervenir en el narrador de la historia, fagocitado por la historia misma, en Vila Matas, conducido y afectado por su propia escritura transformadora, en el lector interpelado, en el crítico imantado de terminología y duda, y en la literatura del porvenir, como posibilidad, es algo a tener en cuenta a la hora de integrar el libro-monstruo en la estantería, con sumo cuidado, sin perderlo de vista.

**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 €

