

# cuadernos hispanoamericanos

DOSSIER Fernando Savater o la razón cívica  
MESA REVUELTA Sobre David Foster Wallace, Lezama Lima,  
Juan Bonilla y Antonio Vilanova





cooperación  
española

## cuadernos hispanoamericanos

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

Director

**JUAN MALPARTIDA**

Administración

**Magdalena Sánchez**

magdalena.sanchez@aecid.es

T. 915823361

Subscripciones

**Mª Carmen Fernández**

mcarmen.fernandez@aecid.es

T. 915827945

Diseño original

**Ana C. Cano**

Imprime

**Estilo Estu Graf Impresores, S.I**

Pol. Ind Los Huertecillos, nave 13

CP 28350- Ciempozuelos, Madrid

Depósito legal

M.3375/1958

ISSN

0011-250 X

Nipo

502-14-002-5

Edita

**MAEC**, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación

**AECID**, Agencia Española de Cooperación Internacional  
para el Desarrollo.

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación

**José Manuel García-Margallo**

Secretario de Estado de Cooperación Internacional  
y para Iberoamérica

**Jesús Manuel Gracia**

Secretario General de Cooperación Internacional para el Desarrollo

**Gonzalo Robles**

Directora de Relaciones Culturales y Científicas

**Itziar Taboada**

Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural

**Guillermo Escribano**

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

Catálogo General de Publicaciones Oficiales

<http://publicaciones.administracion.es>

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

La revista puede consultarse en:

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

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

## DOSSIER

### **Fernando Savater o la razón cívica**

- 4 Félix de Azúa:  
*El zapatero prodigioso*
- 8 Alberto González Troyano:  
*La imposible semblanza de un escritor*
- 12 José Antonio Marina:  
*Salvando a Savater de sí mismo*
- 17 Aurelio Arteta:  
*Breviario Savater*
- 30 José Lázaro:  
*Pensar es cambiar de ideas*
- 42 Giuseppe Laterza:  
*Savater en Italia*
- 47 Juan Ángel Juristo:  
*Fernando Savater a través del espejo*
- 61 Juan Malpartida:  
*Diálogo con Fernando Savater. Por una política de los ciudadanos*

## MESA REVUELTA

- 69 *David Foster Wallace y el aburrimiento*  
José María Herrera
- 79 *Acerca de David Foster Wallace*  
Juan Fernando Valenzuela Magaña
- 87 *Entre el hongo y el reloj. Revisiting Bergson*  
Juan Arnau
- 95 *El cofre secreto: Los diarios de Lezama Lima*  
José Antonio Llera
- 111 *La autoficción literaria en la obra de Juan Bonilla*  
Noemí Montetes-Mairal y Laburta
- 125 *Literatura europea en Antonio Vilanova*  
Alba Guimerà Galiana

## BIBLIOTECA

- 132 *Ortega y Gasset, biografía heroica*  
Mario Martín Gijón
- 139 *Las entretelas del boom*  
Santos Sanz Villanueva
- 143 *La melancolía de Marek Biencyk*  
Julio César Galán
- 146 *Etgar Keret: una verdad anidada en la ficción*  
Julio Serrano
- 150 *El lenguaje poético de Rosenmann-Taub*  
Eduardo Moga
- 156 *Tras los gansos sonoros*  
Gerardo Fernández Fe

DOSSIER

**FERNANDO SAVATER**  
O LA RAZÓN CÍVICA

*Por* Félix de Azúa, Alberto González Troyano, José Antonio Marina, Aurelio Arteta, José Lázaro, Giuseppe Laterza, Juan Ángel Juristo y Juan Malpartida



*Por* Félix de Azúa

# EL ZAPATERO PRODIGIOSO

Uno de los mejores muertos de mi vida, Ferrán Lobo, decía que la hondura del pensamiento filosófico no dependía del talento o de la inteligencia del pensador, sino del coraje. Es posible que se trate de una cita de su maestro, Nietzsche, pero da lo mismo. Hay apotegmas, como el célebre «conócete a ti mismo», que no importa si estaban en el pórtico del jardín de Akademo o en la portada de un libro de autoayuda. Son en cualquier caso inapelables.

Que la grandeza del pensamiento depende del coraje quiere decir que algunas ideas y conceptos, pensados rectamente, producen auténtico terror. Es lo que le sucedía al ya mentado Nietzsche cuando escribía sobre «el pensamiento más insoportable», un pensamiento capaz de aplastar a quien lo pensara y que no era otro que el eterno retorno de lo idéntico. Un regreso en nada relacionado con los viajes en el tiempo, sino con nuestra esencial insignificancia, imposible de soportar.

Savater, asiduo lector de Schopenhauer y de Nietzsche, se ha impuesto siempre como obligación el carecer de cobardía y, desde sus primeros trabajos, ha sido el más radical de los escritores españoles. Incluso cuando ocupa algunos territorios que parecen alejados del horror, como los de la infancia, lo hace sabiendo que ese mundo es precisamente el único que se salva de la insignificancia, pero sólo porque es más efímero aún que el propio ser efímero de la palabra. Es lo archiefímero, lo infante,

lo que ni siquiera dura en el lenguaje; aquello que sólo aparece un instante y sólo es visible en un parpadeo, en una minúscula interrupción de la ceguera. La función de ese abrir y cerrar de ojos es, precisamente, la de asegurarnos que la ceguera es nuestro estado habitual y normal.

No sólo la infancia, también la gran poesía –la de Hölderlin sobre todo– es un abrir y cerrar de ojos casi imperceptible sobre lo verdadero porque, si bien el poeta no es un infante sino todo lo contrario, su peculiaridad lingüística le aparta del modo habitual de ser efímero. Comparte con los infantes su excepcionalidad y lo que aparece en el poeta es también momentáneo, apenas dura lo que la lectura y luego nos preguntamos qué hemos leído. De ahí la inextinguible procesión de comentarios y relecturas que sólo la poesía permite.

La ausencia de cobardía en el pensamiento de Savater es, por otra parte, consecuencia de una ausencia de cobardía vital y empírica, virtud escasísima en un país de rompetechos y matasietes. Sus colecciones domésticas –los muñequitos que todos hemos visto en reportajes televisivos– atesoran figuras de fantásticos superhéroes y en literatura siempre ha preferido los relatos de grandes aventureros, exploradores, navegantes, cazadores y piratas. La cualidad excepcional de estas criaturas de la fantasía las hermana al único gran héroe realmente existente que Savater ama, a saber, el caballo de carreras. Lo ha descrito cientos de veces: en la carrera, toda la musculatura del animal está en su punto de máximo esfuerzo y tensión y, sin embargo, ni un solo centímetro de su cuerpo transparenta trabajo o dolor; únicamente la excelencia de su función. Para el caballo de competición, como para el atleta de la *Iliada*, no existe el sacrificio, del mismo modo que para la nube no existe el aire, pues son una misma cosa. Y lo que gana el caballo o el atleta antiguo no es sino un instante trivial llamado triunfo, un momento efímero en el que desaparece la necesidad, el trabajo y el dolor. Un parpadeo sin duración que habrá que renovar con otro abrir y cerrar de ojos, la próxima carrera entre relámpagos.

Perdóneme Fernando si añado que en nuestra ya muy larga relación siempre le he tenido por un caballo de carreras, un pura sangre. Somos amigos desde que ambos nos encontramos estudiando en la universidad madrileña, cuando a aquel conjunto de siniestros edificios aún se les podía llamar «universidad». Y hemos compartido luego docenas de lugares y actividades, casi siempre entre carcajadas que son el equiva-

lente humano del relincho. Sin embargo, donde le vi ganar una carrera que parecía condenada al fracaso y donde su calidad de atleta indómito tomó una dimensión en verdad emocionante fue en la Facultad de Filosofía de Zorroaga, en San Sebastián, donde estuvimos dando clases unos cuantos años. Aquel día los caudillos estudiantiles habían congregado a la masa en una de las aulas, con el fin de reprobar a Fernando con esa voluptuosidad farisaica que caracteriza al fanático religioso. Querían su expulsión, como siempre la han querido todos los resentidos con los que se ha cruzado, aquellos, justamente, que se distinguen por su cobardía. En el aula debía de haber unas cien personas vociferando al modo vascongado, con ese deje de derrota, de última nota descendente un poco japonesa, que imprimen a sus gritos de guerra. Un curilla de HB los exhortaba desde la tarima. Ante su estupefacción, de pronto apareció Savater, saltó al entablado y se encaró con el populacho. Unos amigos vinieron a avisarnos al bar, donde los profesores dábamos la clase habitualmente. Nos dijeron muy alarmados que los estudiantes iban a matar a Fernando y que fuéramos al aula de inmediato. Dos de sus mejores amigos, que estaban allí conmigo, se negaron a ir diciendo que esa era una guerra entre los estudiantes y Fernando, pero que ellos eran neutrales o equidistantes. Como es obvio, estaban aterrorizados. Otros dos fuimos corriendo al aula. Cuando llegamos, ya era tarde. Fernando había hecho callar a la plebe y les hablaba con ese tono suyo vehemente y tronante, como un tribuno de la clasicidad. Les estaba dando una lección de filosofía. Explicaba la muerte de Sócrates y el contenido real de un pensamiento revolucionario. A su lado, el oficialillo del aparato batasuno intentaba callarle dando saltos de rana, pero nunca nadie ha logrado hacer callar a Fernando cuando se divierte. Al cabo de un rato y tras haber dejado palmariamente claro que a los nacionalistas vascos los consideraba víctimas de la tradición gregaria española, bajó de la tarima con su bandolera al aire, y se vino a nosotros. «Vamos a tomar un vino», dijo. Y volviéndose un momento, añadió a gritos: «¡Y esto entra en el examen!».

Esa ha sido una de las más bellas victorias que he visto de un filósofo sobre la idiotez básica de una masa manipulada por burócratas. Y fue un triunfo, como el de los caballos de carreras, tan efímero como glorioso. Naturalmente, los sumisos nacionalistas no podían permitir que algo así sucediera ante los ojos de sus empleados, de modo que a partir de aquel momen-

to la vida de Savater corrió serio peligro y tuvo que exilarse. Ya no pudo volver al País Vasco sin escoltas.

Tengo para mí que sólo el filósofo que ha vivido de modo directo y verdadero aquello sobre lo que diserta, tiene derecho al ya casi desaparecido título de «buscador de la sabiduría». Savater, como Nietzsche, ha experimentado en carne propia todo aquello sobre lo que escribe, celeste o infernal. Es un atleta del pensamiento. Aunque, como resumen de todo lo anterior, me gustaría añadir que los títulos que merece, por rara paradoja, son los de niño y artista. Por lo tanto, si tomamos en consideración sus preferencias, podemos concluir diciendo que Savater es un niño y un artista, pero también un caballo de carreras. Que el dios de los caballos no le permita aburrirse por haberlas ganado ya todas. La última, ya se sabe, nadie la gana. Por una cabeza...

# LA IMPOSIBLE SEMBLANZA DE UN ESCRITOR

El éxito de los *retratos literarios* de Sainte-Beuve correspondió a una época en que los lectores creían que los datos biográficos de los autores –aportados, en sus reseñas, por el célebre crítico– facilitaban la comprensión de las obras. Era una forma un tanto ingenua de acceder a un libro, pero durante mucho tiempo prevaleció esta creencia: se pensaba, por ejemplo, que conocer las andanzas personales de Flaubert abría mejor las puertas de la intimidad narrativa de *Madame Bovary*. Se impuso, pues, la costumbre de buscar un cierto paralelismo interno entre aspectos *visibles* de la vida cotidiana de un escritor y las características de sus publicaciones, como si se sospechara que, al desnudar a su creador, los libros se volverían más transparentes. Este punto de vista ha perdurado hasta tiempos recientes, y no se ha extinguido del todo, porque casi siempre, cuando una obra despierta interés, el lector se pregunta a quién se debe la autoría de las páginas que le conmueven y siente instintiva curiosidad por la persona que las ha inventado.

Tras esta tendencia se esconde la presunción de que todo escritor requiere haber hecho antes acopio de una cierta experiencia para poder luego transmitirla en sus obras. Así, novelistas de los que se conocía una vida intensa y aventurera han contado con mejor aval para hacer creíbles sus narraciones. Para muchos lectores, las agitadas peripecias vitales de Voltaire, Chateaubriand, D'Annunzio, Malraux o Conrad garantizaban mayor fuerza y verosimilitud a sus escenas, mientras que una vida simple y rutinaria no era acreedora de igual confianza.

Sin embargo, si se observan de cerca los logros de un buen número de escritores, se comprueba que las afinidades por des-

cribir ciertas actitudes no suponen que el autor las haya encarnado antes. Se pueden narrar llamativas y exóticas aventuras sin haber corrido ningún riesgo ni haber abandonado nunca el retiro de un refugio doméstico y sin más instrumental que la pluma y la imaginación. A veces, se olvida que no se escribe en el fragor de los acontecimientos, ni en medio de la tormenta porque, incluso los escritores de vida más ajetreada, tras la incursión en la batalla, deben replegarse a su mesa de trabajo. Y entonces, aislados y con el recurso de sus personales técnicas de escritura, proceden a reelaborar literariamente lo vivido y, sobre todo, lo leído.

Estas consideraciones previas resultan necesarias porque las páginas siguientes hubieran querido dar respuesta al grato encargo de perfilar una semblanza literaria de Fernando Savater. Pero las dudas han surgido de inmediato al preguntarse cómo plantearla. ¿Qué rasgos biográficos cabe destacar en un escritor de sus características? Si hubiésemos buscado ser consecuentes con los postulados mecanicistas de Sainte-Beuve, tan proclive siempre a fundir y justificar vida con obra y obra con vida, pronto nos habríamos desengañado de las posibilidades de tal empresa. Porque de un escritor que ha cultivado siempre un tipo de obras –tanto en su vertiente más filosófica y ensayística, como en la más narrativa y creadora– repletas de personajes, ideas, conflictos y argumentos llenos de audacia, ruptura, rebeldía, riesgo, desobediencia, ironía, búsqueda y confrontación, entre otros muchos valores, resulta difícil forjar una silueta biográfica fiel y acorde a tan prolífico dinamismo. Fernando Savater ha transitado con decenas de títulos por muy distintos ámbitos y géneros. Desde la reflexión ética más exigente, hasta el artículo periodístico de mayor audiencia: no ha desdeñado medio para difundir, entre la opinión pública, sus ideas y creencias. Igualmente su labor en el territorio de la creación, apoyándose en la novela, el relato o el teatro, ha navegado por mares procelosos, adentrándose en muy variados horizontes históricos y sociales. Pero, precisamente por esta misma sobreabundancia, resultaría forzado buscar la *correspondencia* que relacione las vivencias externas de su persona con el amplio abanico de cuestiones que abordan sus libros. Por ello, su caso es un buen ejemplo de cómo, a efectos literarios, el testimonio vivido resulta tan válido como el extraído de los libros.

Pocos temperamentos más llenos de inteligencia y vitalidad que el suyo, pero esta fuerza –síntesis de las cualidades anteriores– ha querido y sabido encauzarla hasta convertirla en escritura o en palabra hablada (dos manifestaciones expresivas que en él

relucen por igual). Consciente de la frecuente incompatibilidad entre el conocimiento que da el libro y el conocimiento que aporta la experiencia inmediata, ha sacrificado la dedicación que exige esta última para entregar la mayor parte de su tiempo cotidiano a la lectura y demás actividades afines. Desgraciadamente, al no ser posible desdoblarse el transcurso lineal del paso del tiempo, Savater ha elegido pensar y escribir sobre lo que acontece, en detrimento de la acción. Y gracias a esta decisiva apuesta ha logrado extraer, componer y articular una amplísima gama de ideas y de personajes para encajarlos en sus obras. Por tanto, cabe preguntarse qué interés público pueden encerrar los rasgos privados, personales o domésticos de quien realiza su trabajo y obtiene su valor como escritor precisamente gracias a esa labor callada, modesta, de rellenar con letras papeles en blanco.

Como hizo Proust, habría que manifestarse de nuevo *contra Sainte-Beuve* y sus seguidores, proclamando –ante tanto fuego de artificio de espectáculo y fama– que la obra es la que explica y da sentido a la vida del escritor. Solo las obras cuentan: ellas al desplegarse, publicadas, configuran la mejor silueta, el único perfil preciso de un autor. El propio Fernando Savater ha dado ejemplo de ello: a pesar de la proyección pública alcanzada, ha mantenido siempre una deliberada discreción respecto a la trastienda de su vida. Su *yo* narrativo, su opinión está siempre presente, en las aulas, en la prensa, en la calle, de forma polémica y vehemente, pero ni ha cultivado la pose del escritor encumbrado, ni se ha fabricado una leyenda, ni ha buscado devotos seguidores, acordes con la expectación que en tantas partes despierta su labor. Si se exceptúan la lectura, los viajes, la charla con los amigos, un hedonismo consustancial con la vida moderna y su devoción por las carreras de caballos, sus otros gustos y vivencias personales apenas han traspasado los umbrales de su intimidad. Incluso en su libro *Mira por dónde*, lo autobiográfico queda encubierto bajo la capa de un libro de iniciación y descubrimiento en el que narra cómo descubrió las grandes pasiones que habrían de acompañarlo siempre –amar, leer, charlar, viajar, reflexionar, escribir– a la par que buscaba la felicidad.

De todos modos, esta actitud crítica que algunos han resumido así: «en la vida del escritor, aparte de la literatura, cabe poco más», no debe ser tomada de manera exagerada ni excluyente. En algunos momentos del pasado, la correspondencia entre vida pública y escritura ha sido más fluida y permeable. Por ejemplo, las obras de muchos ilustrados se comprenden mejor a la luz de

lo que significaron los salones dieciochescos, la vida bohemia explica la narrativa de muchos literatos decimonónicos y el papel social del intelectual comprometido en el siglo pasado ayuda a entender ciertas piezas teatrales de Sartre.

Por eso, tampoco en el caso de Fernando Savater sería justo ni acertado decir que no tiene más semblanza que la de sus obras, aunque solo sea porque se ha visto *obligado* a vivir otras aventuras ajenas a la tarea de escribir. Quizás hubiese preferido permanecer en su refugio intelectual, rodeado de libros, atado a su pluma y a su imaginación, pero no pudo distanciarse demasiado del mundo. Ciertos principios éticos le impusieron la tarea de intervenir en la vida pública, de manifestarse con libertad y clarividencia sobre los problemas cruciales de su tiempo, lo que le enfrentó con el franquismo y, más tarde, con una cadena de adversarios que creció hasta llegar a ETA y al nacionalismo vasco que la amparaba. Así, lo que había empezado como unas páginas escritas en el aislamiento de una mesa de trabajo, se convirtió en una amenaza violenta, en una atmósfera incómoda e inestable con posibilidades de un desenlace trágico. En este caso, pues, el exterior irrumpía ineludiblemente en la vida cotidiana del escritor, transformando su semblanza y envolviéndola en un aire heroico, no buscado, pero presente, tal y como le ocurre a los personajes de su propia obra. Lamentablemente, esta vez, el riesgo para el autor no era imaginario.

# SALVANDO A SAVATER DE SÍ MISMO

La filosofía española aumenta siempre su vitalidad cuando se libera de la prisión erudita y sale a la calle. Esto es lo que ha hecho Fernando Savater durante muchos años, y por eso hay que estarle agradecido. Creo que, entre otras cosas, la filosofía es un servicio público y que por ello debe estar donde está el público. Savater ha demostrado que se puede hacer filosofía en muchos formatos y que uno de ellos es el periódico. Estoy de acuerdo. Nuestro común amigo Álvaro Pombo suele decir que la primera división de la filosofía hay que hacerla entre «filosofía bien escrita» y «filosofía mal escrita». Savater escribe espléndidamente. Esto es un elogio con reservas, porque todo pensador que es a la vez gran escritor –estoy pensando en Bergson o en Sartre, dos premios Nobel de Literatura– permite a veces que el estilo dirija los pensamientos, en vez de al revés. Pero este juego –que Savater ha jugado muy bien– da un especial interés a su obra, un contraluz atractivo que descubre a un Savater serio y a un Savater estilista. El estilo le impulsa a quitar importancia a lo que su seriedad se la concede. La tesis que voy a defender en este artículo es que hay dos Savater: el pensador y el escritor. Aquel piensa en el héroe, defiende una moral del entusiasmo y de la excelencia; este piensa en el humor, que tiende a devaluar amablemente todo. Conjuguar ambos aspectos forma parte de su vida como aventura metafísica, es decir, como invención de un modo de habérselas con la realidad, que es en lo que estamos todos. Como verán, la obertura es un poco solemne y presuntuosa y la tesis, sin duda, exagerada. Pero, por definición, en la exageración hay siempre un punto de verdad, pues de lo contrario es falsedad a secas.

¿Por qué digo que el escritor intenta quitar importancia a lo que hace el pensador? Porque lo dice. Lean este párrafo: «Hace un cuarto de siglo, cuando comencé a escribir, puse toda mi obra

bajo la tutela de un lema de Bernard Shaw: “toda tarea intelectual es humorística”. De modo que, si se me señala que mis esfuerzos teóricos han sido y son *risibles*, no podré tomármelo demasiado a mal. Sobre todo, en cuestión de filosofía, el espíritu de seriedad me ha parecido siempre el peor de los síntomas: nunca falta a quienes menos comprenden. Me parecería indigno y estúpido (lo uno por lo otro) renunciar a “la atmósfera jovial y deportiva que debe respirar toda filosofía si quiere ser en serio filosofía y no pedantería”, tal como solicitaba Ortega».

Aduciré en apoyo de mi tesis la aclaración del mismo Savater: «La presencia del humor –aún más exacta y radicalmente, de la risa– en el empeño filosófico no proviene sólo de sus contenidos intelectuales o de las bromas que los adornan, sino ante todo del estilo mismo literario que le sirve como expresión privilegiada (no olvidemos que la filosofía, desde hace ya muchos siglos, es un género literario... si es que realmente alguna vez fue realmente otra cosa». Y cita a un escritor al que profeso una cordial antipatía, George Bataille, que induce a «escribir del mismo modo que uno ríe».

No fui un escritor precoz. Cuando comencé, Fernando ya estaba ahí, aunque es mucho más joven que yo. De hecho, formó parte del jurado que dio el premio Anagrama a mi primer libro, *Elogio y refutación del ingenio*. En él hablaba del ingenio como un proyecto de la inteligencia para vivir jugando, a salvo de la seriedad, de la responsabilidad y de la vinculación. Reconocía en el pensamiento postmoderno la gracia, la ligereza, la vitalidad del ingenio. Y mencionaba como ejemplo precisamente a Savater, a quien no conocía personalmente. Citaba su idea de que nuestra grandeza está en ser la encarnación del *puer aeternus*, organizador jovial y lúdico del mundo, y en vivir en una disponibilidad sin medida. Nada conserva la rigidez, ni siquiera la normalidad, y así «se abre el increíblemente variado menú a la carta del futuro». Se trataba de permanecer a toda costa en estado fluido. Savater describía así al ser humano: «No consideramos al hombre como algo acotado, clasificado, dado de una vez por todas y apto solamente para determinado uso, sino como una disponibilidad sin medida, que transgrede y metamorfosea toda forma, con sublime espontaneidad y más allá de todo cálculo: la aceptación de su libertad respecto a mí proporciona una base inatacable a mi propia libertad. Es su inadaptación a cualquier forma dada lo que le reconozco, su santa madurez inacabada, su permanente disposición para la novedad y la facilidad para desmentirse».

En *Panfleto contra el Todo* sueña con una revolución que consiga «la emancipación jubilosa del cuerpo, la experimentación y goce de todos los sentidos, el pleno despliegue de las capacidades heroicas, inventivas y mágicas del hombre, la diversidad creadora como un fin en sí mismo».

De acuerdo con mi tesis, este brioso texto, pertenece al Savater escritor, el mismo que brillantemente escribe «El hombre se descubre enamorado de la inmadurez», o «actuar es agredir. Entender la ley es agredirla. La libertad es siempre culpable. Cumplir la ley es pasividad». Coincide, tal vez, con su etapa más nietzscheana, porque Nietzsche también fue un autor en el que con frecuencia el estilo se impuso al pensamiento.

Escribí aquel libro para elogiar el ingenio porque me fascina su brillantez, su ligereza, su energía liberadora y, por supuesto, en ese elogio estaba incluida mi admiración por el que, para entendernos, llamaré el «Savater escritor». Pero ese elogio acabó tornándose en «refutación». El modo ingenioso –posmoderno– de vivir, no es vivible. Por eso, mantenía que el ingenio es el momento inventivo, gozoso, irresponsable, ligero (es decir «liviano»), fresco (en su doble sentido de nuevo y de desvergonzado), animoso de la inteligencia, que devalúa todo, con lo cual se libera, pero alcanzando la libertad por desvinculación. Defendí que eso no era suficiente a pesar de su atractivo y que el ingenio debía ser prolongado y superado por la «creación», que añade al ímpetu juguetón los aspectos serios de la existencia: el compromiso, el rigor, la integridad. En el ingenio me había encontrado al Savater escritor y en la creación me encontré al Savater pensador, «serio», comprometido, valiente, dispuesto a defender las causas que cree justas y a «vivir razonablemente», dando razones, que es una definición de la filosofía que toma de Julián Marías y que acepta. Es el autor que escribe, por ejemplo, sobre educación, o el autor de *Ética como amor propio*, que me parece una gran obra. En este libro –muy spinoziano– continúa defendiendo una idea de la libertad como invención, pero ya anclada, precisamente en el ser. Ocurre que «perseverar en su ser, para el hombre, consiste en perseverar en la insistente reforma y reinención de su ser. Querer seguir siendo, querer ser más, querer ser de forma más segura, más plenaria, más rica en posibilidades, más armónica y completa: ser contra la debilidad, la discordia paralizante, la impotencia y la muerte». Y añade algo importante: «El sujeto ético se inmortaliza por su identificación voluntaria con los valores universales en los que cristalizan las duraderas formas de reconocimiento de

lo humano por lo humano». En esta obra admite un fundamento único de la moralidad, y la existencia de unos «universales éticos». Y justifica ambas cosas convincentemente.

Sin embargo, parece que le cuesta aceptar el valor de lo que acaba de justificar. Parece que tiene prisa en quitar contundencia a lo que dice, porque mientras expone sus argumentos sostiene una idea del razonamiento filosófico como retorno, y no como progreso. El filósofo, viene a decir, no busca para hallar la verdad. Se instala en la verdad y, desde allí, retrocede para encontrar las razones que puedan justificarla. En sus palabras, es «testimonio de un *hallazgo* que se convierte en *búsqueda*». Es cierto que eso ocurre en muchos «filósofos subjetivos», que se limitan a explicar su propia concepción del mundo, elaborada por otros caminos. El caso de Sartre es paradigmático. Para él toda la vida es un proyecto libremente aceptado pero que, contradictoriamente, el sujeto recibe como un destino que le es dado. Es cierto también que la inteligencia humana viene provista de un mecanismo razonador que la impulsa a buscar razones para justificar lo que experimenta, pero también que el filósofo, como el científico, se esfuerza en liberarse del círculo de las «verdades privadas» para ascender al nivel de las «verdades universalmente corroborables». Creo que Savater duda de que estas verdades sean posibles en filosofía y yo pienso que lo son, dicho lo cual, vuelvo a decir que ese *Ética como amor propio* me parece un libro «sistemático», bien argumentado, y escrito con un estilo luminoso.

He escrito «sistemático» con mala intención, lo confieso, porque Savater se ha burlado de lo que llama «la obstinación sistemática», a la que considera una «ausencia de humor ya en desuso». Cita a Adorno cuando dice «la filosofía que se plantea todavía como total, en cuanto sistema, llegaría, sí, a ser un sistema, pero de delirio». Durante toda mi vida filosófica me he «obstinado en un sistema» y, por lo tanto, esta afirmación me da que pensar. Pienso que cuando se dice algo sobre algo hay que saber responder a la pregunta «¿Y usted cómo lo sabe?» y que responder a esta pregunta nos obliga a organizar todo un sistema gnoseológico de gran ambición y envergadura. De la ciencia debemos aprender que una teoría aerodinámica debe servir para explicar el vuelo de un avión supersónico y el vuelo del gorrión. Eso es un sistema. Y Savater es sistemático sin reconocerlo.

Hay dos concepciones diferentes de la filosofía. Hay una filosofía autobiográfica, en que el sistema es la propia personalidad que se expresa. Montaigne, Voltaire o Cioran son tres ejemplos.

Aspiran a exponernos su «verdad privada», la que solo adquiere corroboración en su propio mundo. Y hay otra filosofía que pretende encontrar el sistema fuera de ellos, en la corroboración universal de sus afirmaciones. Mi autor predilecto no es Hegel, sino Husserl, y su obstinado intento de sistematizar la variedad de lo real. Pero aquí es donde aparece el presuntuoso título de este artículo que hay que leer savaterianamente, es decir, con humor. Sartre dijo que le gustaría ser al mismo tiempo Stendhal y Spinoza. Me consta que a Savater le interesa Spinoza, pero no sé si le gusta Stendhal. Da igual, porque Stendhal aparece aquí como arquetipo literario. Tal vez a Savater le gustaría ser Stevenson y Spinoza a la vez. Stevenson está siendo cada vez más importante en su trayectoria y me gustaría que no se olvidase de Spinoza. De ahí el título de este artículo.

# BREVIARIO SAVATER

No conozco lo suficiente a los pensadores españoles del siglo pasado ni sabría medir su influjo en la sociedad de su tiempo. Presiento, sin embargo, que sobrarían dedos de una mano para descubrir alguien de la talla de Fernando Savater y de tan duradera presencia en la vida intelectual y pública de nuestro presente. Por eso mismo, al acercarnos a él, lo espinoso es la labor de seleccionar, de tan abundantes y frondosos como se presentan, lo mismo el personaje que su obra. El comentario quedará irremediablemente muy lejos de lo comentado. El trabajo de quien ya desde los inicios de los años 80 nos señaló la tarea del héroe y nos invitó a la ética, para desvelarnos después en miles de páginas las maneras de acometer semejante tarea, no se deja recortar con cuatro tijeretazos.

Pero quizá se nos ofrezca una vía que a Savater no le disgustaría del todo. Aceptemos para el caso lo que a menudo ha dicho de sí mismo, a saber, que él es tanto mayor cuanto más pequeño el género que practica, a fin de resaltar que sus aportaciones primordiales consisten en sus ensayos y artículos. Si en ello es un indiscutido maestro, rindamos tributo a ese magisterio escogiendo para estas líneas un estilo también menor. En la medida de lo posible, tomemos asimismo prestado de su escritura alguna porción de esa «cortesía del filósofo» que él tanto derrocha en el trato con su lector, esa facilidad para hacer claro lo oscuro. Tal vez así el que hace veinte años se atrevió a componer un diccionario de Filosofía nos permita hoy esbozar esta especie de breviario de urgencia acerca de su propio pensamiento. Ojalá los pocos indicadores escogidos dejen entrever el resto del dilatado territorio Savater y acierten a transmitir a su propietario el mensaje más grato que podría esperar un pensador: que nos ha hecho pensar. *Et voilà.*

## ALEGRÍA

Sería con toda probabilidad la primera categoría savateriana que destacar. No nos la exige el mero orden alfabético, sino el lugar central que ocupa en su reflexión (y, desde luego, en su carácter). Surge frente a todos los obstáculos que pretenden prohibirla, contra la insatisfacción general de que las cosas siempre van mal. Porque la alegría no procede de un propósito deliberado de buscarla, sino que «sobreviene» sin porqué ni para qué, como una «fuerza mayor» que se impone a todo sin que sepamos cómo. Si pensar la realidad es echar en falta, de suerte que ningún ser racional podría estar nunca contento, la alegría representa un escándalo puesto que parece complacerse con esa realidad. Tendrá así que defenderse también de varios cargos de impiedad que se le dirigen. Ya sea de no rendir veneración a los remedios religiosos ofrecidos frente a tal realidad deficitaria y despreciar el estado de tristeza consiguiente; ya sea de no demostrar la suficiente compasión hacia el sufrimiento humano en esta vida...

Sólo que es una alegría de vivir replicará nuestro protagonista no siempre la alegría de lo vivido. Al sujeto le acompañará la pesadumbre del tener que morir, pero, *a pesar de todos los pesares*, prevalecerá la enorme satisfacción de estar vivo. No se trata sólo de la inmensa distinción del hombre frente a todo lo demás que vive, sino de nuestra ventaja incomparable respecto de lo que nunca va a llegar a la existencia. Por corta que ésta sea, será más larga que el permanecer en la nada eterna; por miserables que fueran sus circunstancias, nunca lo serán tanto como la carencia absoluta de circunstancias.

Por eso, la alegría es sobre todo la «disposición incondicionalmente afirmativa» ante la vida, el modo de decir que sí al mundo. No es tanto un premio final de la virtud, como tantos moralistas han querido, sino antes aún el origen mismo de la virtud y el medio de afianzarla. Más que un estado de afirmación vital (la felicidad) o su mera sensación (el placer), la alegría es el *sentimiento* de tal afirmación. Pues hay que estar alegres si comprendemos que ya hemos vencido una vez sobre la muerte. Alegres también porque algún benéfico azar nos ha querido sujetos y no objetos, libres y no plegados a la necesidad; en una palabra, seres dotados de dignidad. Y aún más alegres si, contra lo que pueda pensarse, nuestra vida es más valiosa precisamente por su carácter efímero. Es su contingencia, su posibilidad de dejar de ser a cada instante, lo que concede al individuo su valor irrepetible, su condición preciosa y apremiante por pasajera. Hasta que los hombres no

supieron con certeza que iban a morir, no fueron humanos de verdad; y hasta que no lo fueron, no conocieron de veras la alegría ni la necesidad de preservarla. Eso sí, se trata de una alegría trágica porque debe acabar. Esta criatura siempre amenazada que es el hombre, en definitiva, se mueve en el filo de la alegría y la pena. Nuestro autor llega a fundirlas como el material mismo del que se nutre la ética. «A eso llamamos ética: a penar alegremente».

## AMOR PROPIO

No parece un mero afán provocativo el que mueve a Savater a mantener desde muy pronto que el egoísmo está en el punto de partida y de llegada de nuestra vida moral. En realidad, y para decirlo enseguida, «el *deber* moral no es sino la expresión racionalmente consecuente del *querer* (ser) humano». Lo que debemos querer es lo que en verdad debemos; o mejor, lo que principalmente nos debemos a nosotros mismos antes de lo que debemos a los demás. Frente a quienes sostienen que el comportamiento moral ideal estriba en renunciar al instintivo amor propio y actuar de acuerdo con algún mandamiento ajeno, este pensador se alinea con aquellos para quienes la moralidad consiste en radicalizar hasta su plenitud el amor propio.

A sus ojos, toda moral enraiza en la búsqueda de lo más conveniente para el sujeto y de lo que más le interesa, o sea, su perfección personal. Con un término más enérgico, su *inmortalidad*. La persona no puede dejar de querer esa inmortalidad o no puede preferir algo distinto de ella. Las morales de grupo someten ese proyecto individual al colectivo, así como las morales religiosas ordenan abjurar de la voluntad de uno mismo para obedecer a la omnipotente voluntad divina. Sólo las morales del amor propio merecen llamarse autónomas. «No hay otro motivo ético que la búsqueda de lo que nos es más provechoso», de suerte que la verdadera moral se guía por el mejor cumplimiento de lo que somos. Si el sujeto de la ética es el individuo y un individuo capaz de actuar conforme a preferencias razonables y por tanto universalizables por fuerza la moralidad tendrá un *humus egoísta*.

Aceptar una tesis tan contraria a la mentalidad ordinaria requiere no dar tregua a unos cuantos prejuicios vigentes. El que aglutina a todos repite que el *yo* es esencialmente asocial, mientras que los requisitos de la sociedad se condensan en la virtud de la solidaridad. Pero sería más acertado sostener lo contrario. El ego es una noción que carece de sentido fuera de la sociedad, objeta Savater, y que no se afianza contra los otros sino porque

hay otros. El apego de cada cual a sí mismo, a su conservación y beneficio, exige la sociabilidad. A la postre, ¿qué es la sociedad sino un artefacto destinado a satisfacer el deseo de perduración del socio a base de reforzar su seguridad y ampliar sus posibilidades individuales? Aquel tópico de partida no denigra al egoísmo, sino más bien al asocial egocentrismo. «El egoísmo de un ser social no puede no ser *social*, lo mismo que el egoísmo de un ser corporal no puede no ser corporal». Nuestra humanidad sólo se instituye por el reconocimiento recíproco.

Sofocar el amor propio se revela, por tanto, un propósito imposible. Cuando al individuo se le predica renunciar al propio interés en nombre de otro más general, el sujeto no aprende a vivir mejor sino sólo a mentirse mejor. En último término, sólo quien es capaz de amarse puede llegar a amar al otro, pero quien pugna por asfixiar su amor propio no será capaz de amar a nadie. Nuestro autor podría haber citado a Montaigne, según el cual quien se conoce a sí mismo «se ama y se cultiva antes que a cualquier otra cosa». Una experiencia por desgracia demasiado reiterada nos enseña, en cambio, que no nos queremos lo suficiente o lo suficientemente bien a nosotros mismos. Y, entonces, tocaría tal vez suspirar con el clásico que la mayoría de los hombres muere sin apenas haber nacido...

## CIUDADANÍA Y DEMOCRACIA

Que a estas alturas todavía haya que invitar a elegir la política, como hace nuestro hombre, sugiere que el sujeto moral aún no se concibe ciudadano, lo que puede plasmarse tanto en la suspicacia temerosa o arrogante del individuo frente a su sociedad civil como en la identificación con su real o presunta comunidad natural. Si en el primer caso se encuentran las múltiples formas que adopta en nuestro tiempo la apatía liberal, en el segundo incurre a las claras esa *etnomanía* nacionalista que lleva años alentando con la inestimable contribución de gran parte de la desnortada «progresía» española el enfrentamiento civil en el País Vasco y en Cataluña.

No son frecuentes, ni lo bastante publicadas, las tesis expuestas en esta materia por este intelectual. Para él, la democracia viene al mundo (en concreto, a Grecia) como un requisito del origen mismo de la filosofía y la condición de su pleno ejercicio. Y ello es así porque la filosofía significa, en el orden teórico, lo mismo que la democracia en el político: el ascenso de los hombres a la condición de sujetos. La política propiamente dicha sólo

empieza con la política democrática, es decir, con la asunción de las decisiones por parte de los afectados. La revolución democrática implica convertir a los individuos en portavoces del sentido político de su sociedad, una tarea pública para la que la democracia y la filosofía les atribuyen la capacidad de discutir como iguales, de dar y recibir razones.

Políticamente somos hoy ciudadanos libres e iguales, en tanto que sujetos y no súbditos de un Estado democrático. Ahora bien, advierte Savater, «el primer requisito, la mayor excelencia y el peor peligro de la democracia es acostumbrarse a *convivir en disconformidad*». Es ésta una disconformidad que brota de nuestras evidentes desigualdades efectivas, lo mismo en ideas que en patrimonio, capacidades físicas o rasgos culturales. El núcleo revolucionario de la democracia consiste precisamente en equiparar conforme a un principio superior los derechos políticos de quienes son de hecho tan diferentes. La *isonomía*, la igualdad de los ciudadanos ante la ley, consagra el establecimiento de aquella igualdad política. Pero -y por si el liberal lo olvida- un demócrata no puede limitarse a defender la autonomía política de cada uno, sino que habrá de adoptar las medidas que corrijan las desigualdades producto del nacimiento o de tantas circunstancias ajenas al control del individuo. «Las decisiones democráticas, tomadas desde la *isonomía* política, han de ir necesariamente configurando una igualación más completa y profunda de las condiciones sociales». Sin esa progresiva igualación social no es posible ni creíble aquella igualdad política.

Pocas tareas más urgentes entre nosotros, entonces, que procurar la educación cívica, una opción colectiva que el profesor donostiarra recomienda y, sin duda, una de las más descuidadas por el poder público y buena parte de las instituciones sociales. «El auténtico problema de la democracia» –escribe, y uno se apresura a rubricarlo– «no consiste en el habitual enfrentamiento entre una mayoría silenciosa y una minoría reivindicativa o locuaz, sino en el predominio general de la marea de la ignorancia». No parece que esta ignorancia vaya a curarse mediante vacuas llamadas pedagógicas a la *transversalidad* y bobadas por el estilo.

Esa simultánea aptitud para gobernar y ser gobernado –así resumía el clásico la ciudadanía– exige hoy cursar al menos dos asignaturas, a cual más chocante y sin excesiva plantilla de maestros dispuestos a enseñarlas. De un lado, y frente a esa perezosa creencia que reduce la democracia a puro método de adopción de decisiones mayoritarias, hacerse demócrata implica aprender

a deliberar y a persuadir o a dejarse convencer mediante los mejores argumentos. Del otro –y contra tanta afición a blanduras nihilistas– se trata de cultivar esa virtud de la tolerancia que no por evitar el fanatismo, se rinda en cuerpo y alma al relativismo. Lo que significa: que respete a los opinantes, pero no siempre ni por igual sus opiniones; que proclame el derecho a la diferencia, pero no la diferencia de derechos; que se atreva a jerarquizar el valor de las diversas culturas según cómo amparen los derechos de sus miembros, etc.

### COMPASIÓN Y ADMIRACIÓN

He aquí dos sentimientos morales básicos que nuestro filósofo exalta por encima de los demás. La compasión (o piedad, o humanidad) se dirige al individuo que se encuentra debajo, al doliente, al desgraciado. La admiración se presta al ocupante de un puesto superior, al que brilla en algún campo que consideramos relevante, al más grande. Opuestos en apariencia, si bien se miran revelan una notable afinidad y complemento recíproco. Pues no habría compasión para el sufrimiento ajeno como no se comenzara por otorgar a su sujeto paciente la dignidad que le corresponde por su conciencia y libertad. Ni habría admiración que no creciera a la vista del dolor padecido por el ser admirable. En ambas lo que al final se manifiesta es nuestra igualdad como humanos: la igualdad en la común condición mortal, que viene ya prefigurada en cualquier sufrimiento, y la igualdad en la posibilidad de alcanzar esa excelencia moral que se despierta ante la acción heroica o la vida del santo.

Ya sabemos que la piedad nos identifica con el dolor ajeno mediante el recuerdo o la previsión del propio. Lo que Savater añade es que, por eso mismo, resulta un correctivo de la virtud que tiende a desdeñar el sufrimiento. Le parece incluso una especie de egoísmo o amor propio de la especie humana que procura así su conservación. Si todos merecemos esa piedad humanitaria en nuestra condición de *morituri*, quien no la experimentara estaría fuera de la humanidad, sería inhumano, un ser en verdad *otro*. Desde el inevitable destino mortal del individuo, la compasión no espera un final feliz y será ciertamente una piedad desolada. Sí, pero –en compañía de la indignación, añade Aristóteles (y a fe que nuestro hombre sabe indignarse!)– se empeña en la lucha por la justicia a fin de impedir, paliar o remediar las desgracias que nos causamos unos a otros.

Mientras la piedad podría aliarse con la envidia para así com-

padecerse más fácilmente del humillado, la admiración al contrario requiere dominar ese narcisismo primario para dirigir nuestra mirada a los individuos sobresalientes. El ensayista del que nos ocupamos nunca ha ocultado su fervor hacia este afecto. Si ya en sus memorias reconocía «haber tenido la ocasión de admirar tan de cerca a quienes más se lo merecen», también en sus últimos trabajos (v.g., *Figuraciones mías*) dedica bastantes epígrafes a confesar su admiración hacia grandes figuras del pensamiento y la literatura. Al repetir que «lo verdaderamente admirable que hay en nosotros es nuestra capacidad de admirar», está diciendo que la excelencia moral de la persona puede vislumbrarse ya en su disposición a detectar la excelencia allí donde comparezca. Al menos en opinión de un filósofo jovial, también aquí la alegría del admirador debe prevalecer sobre el pesar del compasivo. Pues la admiración viene junto con el contento suscitado a la vista de quienes encarnan las mejores posibilidades humanas y con las ganas de emular su conducta.

## EDUCAR

A poco que hayamos seguido su producción escrita, seguramente el título que mejor cuadra a nuestro hombre sería el de «educador» (y hasta de educador obsesivo). Quien dedica su existencia al cultivo de la filosofía *práctica* tenía que recalar una y otra vez en esa tarea. Desde sus tempranas lecciones de ética y política para su hijo Amador, no ha parado de impartirlas a sucesivas hornadas de escolares hasta hacer de la educación misma un objeto frecuente de su pensamiento. Recordemos algunas de sus tesis centrales.

Educar va mucho más lejos que instruir, porque pretende ante todo cultivar la humanidad del educando. Su objetivo final sería fomentar la disposición a reconocer la semejanza crucial de los hombres por encima de sus muchas diferencias. «Por decirlo de una vez: el hecho de enseñar a nuestros semejantes y de aprender de nuestros semejantes es más importante para el establecimiento de nuestra humanidad que cualquiera de los conocimientos concretos que así se perpetúan o transmiten». La materia más básica y troncal que hemos de aprender es en qué consiste ser hombre. Por eso mismo educar significa conservar lo mejor que el ser humano ha llegado a dar de sí a lo largo de los siglos y proponer modelos de excelencia en los que reconocernos como humanos. Educar es también volver a nuestras raíces más propias, las que nos distinguen de los otros animales: el uso

del lenguaje, la disposición racional o la conciencia de la muerte. En menos palabras, su objetivo es adquirir no ya lo que anida en cada cultura particular, sino lo que ha conformado nuestra civilización universal.

De ahí que al maestro, según el maestro Savater, no le corresponde tanto el papel de halagador como el de aguafiestas. Y no sólo en su trato cotidiano con el alumno, sino en la elevada función que cumple en su sociedad. Hoy en concreto tendrá que proponerse derruir el ideal mercantil de la enseñanza, la confusión entre lo práctico y lo rentable, el relativismo de la verdad suplantada por el reinado de la opinión, el menosprecio de la abstracción y el triunfo del antiintelectualismo, el asentamiento de un didactismo inane..., entre otras muchas graves dolencias de nuestro actual sistema educativo. Lejos de consagrar las peculiaridades que nos encierran y nos separan a unos de otros, las sociedades cada día más plurales requieren escoger –para su propia subsistencia– el cultivo de lo común. Para empezar, la ciudadanía democrática, ese carácter público que tantos desdeñan.

## ELEGIR

Toda educación busca orientar (y desembocar en) la elección, porque el hombre es el ser capaz de actuar. Con mayor exactitud, el ser que *tiene que* actuar si quiere compensar su inespecialización y responder a su menesterosidad ante lo imprevisto. Esa esencial apertura que le obliga a decidir a cada paso su conducta es el rasgo que le aleja del resto de animales, en cuyo instinto se halla el programa de su vida entera. Si nuestras diferencias cuantitativas con otros seres vivos resultan tan mínimas, se deberá –concluye Savater– a que «la dotación genética no es lo más decisivo en el establecimiento de la condición humana». La fuerza del hombre proviene paradójicamente de su fragilidad, de igual manera que el único animal imperfecto por inacabado resulta asimismo el único que puede y debe concebir la perfección como meta y estar en incesante perfeccionamiento.

Pero entonces al ser personal se le impone la tarea de pensar la vida con vistas a enjuiciar y resolver sus quehaceres. Eso hace de la ética un «arte de vivir», algo que ha de entenderse como la adquisición de esa habilidad de discernir en cada caso entre diversas alternativas. Conforme a la enseñanza aristotélica, tal arte viene a confundirse con la prudencia que pondera cada circunstancia de la acción y, a falta de reglas seguras, se inclina por ofrecer al agente modelos ejemplares. Eso sí, antes de valorar, al sujeto moral le toca

primero aprender a hacerlo. Aquí no caben sólo juicios acerca de lo favorable o desfavorable, de lo conveniente o perjudicial; tratándose de una acción consciente y libre, resulta imprescindible servirse de los calificativos de bueno y malo. Nuestra responsabilidad rechaza lo mismo la dimisión del sujeto, escudada en el «determinismo parcial», que el lema absurdo del *amor fati*.

El elegir humano es ya valioso por contraposición al ser forzoso del animal. Pero si elegir es en nosotros necesario y la libertad estriba más bien en preferir esto o aquello, entonces elegir se reafirma propiamente como un valor cuando elegimos bien. Se requiere valor para escoger lo que vale. Resulta, pues, de provecho recomendar unas elecciones por delante de otras, algo que sonará a atrevimiento a muchos oídos contemporáneos. Pues el caso es que elegir no significa *apostar*, según recita la muletilla periodística del día, como si nuestras opciones tuvieran por fundamento la ley de probabilidades; ni todas las elecciones son igual de respetables, según insiste todavía la más necia de las falsas tolerancias. Por si fuera poco, un pensamiento que se quiere práctico, y no académico, sólo puede hallar satisfacción en el compromiso de empeñarse en la búsqueda del bien, tal como anticipó el autor de la *Ética nicomáquea* cuando sostenía que «investigamos no para saber qué es la virtud, sino para ser buenos...». Y a eso mismo se apresta este lejano discípulo con su entusiasmo acostumbrado.

Para ser buenos, por de pronto, hay que elegir la verdad. Bien sabemos que en unos sectores de la realidad será factible alcanzar lo indiscutiblemente verdadero, mientras en otros habrá que conformarse con lo verosímil o con aproximaciones más imprecisas. Pero «que no toda verdad pueda fundarse del mismo modo no equivale a que la pretensión de verdad sea siempre infundada». Hasta cabría sospechar con nuestro filósofo que escepticismos y relativismos de nuestros días fueran modos de rehuir la realidad y síntomas, más que de no creer en nada, de una inclinación a creer cualquier cosa. Pero hay que elegir, en fin, lo contingente; o tal vez mejor; desde lo contingente, porque sólo su transitoriedad e incertidumbre confieren a lo humano su valor más intenso. La hondura y la urgencia de nuestras elecciones radican en que son las propias de y para *morituri*, seres que vamos a morir y lo sabemos. Tal sería el principal cometido de esta ética de la finitud: recordarnos que la justicia posible ha de procurarse aquí y ahora, que el reconocimiento recíproco entre los hombres no puede esperar. Abrazar la contingencia prohíbe hacerse ilusiones, pero inspira esa ética de la alegría que debe inspirarnos.

## HETEROFOBIA (NACIONALISMO)

He aquí el enemigo primero de la ciudadanía democrática. Entre nosotros adopta la forma particular de nacionalismo étnico, una doctrina y una política primitivas que se hace preciso combatir. Más que su distinción frente a los otros, conciudadanos o extranjeros, apenas logra disimular el sentimiento de su superioridad y desdén frente a ellos; todo nacionalismo está por naturaleza aquejado de *xenofobia*, esa forma característica de *heterofobia*. Y más que basarse en un entramado de argumentos, apenas dispone de otro soporte que no sea la pura emoción colectiva que se encarga de atizar por todos los medios.

Para ese nacionalismo no somos ante todo ciudadanos, sino «nativos» o forasteros; no formamos parte de una comunidad de elección, sino de otra de pertenencia que la sangre y los ancestros, la historia y la cultura nos han deparado. Son estos rasgos naturales los que nos convierten en nación y, según su creencia básica o piedra angular, nos otorgan el derecho incontestable a la soberanía política. Ahora bien, en esa premisa se contienen clamorosas flaquezas conceptuales y gravísimos riesgos prácticos que Savater –y otros pocos a una– ha venido denunciando durante décadas a diario en su más conocida faceta pública.

Pues el fundamento de nuestra común ciudadanía es el *demo*, no el *etnos*; el sujeto político es el individuo, no la comunidad o el «pueblo», y sólo aquél tiene derechos. No serán, pues, democráticos unos incoherentes derechos históricos que vuelvan a los miembros de unas comunidades desiguales respecto de los otros. A nuestros nacionalismos, eminentemente lingüísticos, hay que recordarles asimismo que la indudable riqueza de las lenguas particulares no debe preservarse a costa de la persecución o deterioro de la lengua común. Y que no hay variedad cultural que justifique la fragmentación política amparada en un injustificable derecho de secesión. Una parte de la comunidad política soberana no puede decidir el destino del resto ni convertir en extranjeros a muchos conciudadanos.

Repetir estas obviedades una y otra vez y ser consecuente con ellas exige unas cuantas virtudes cívicas que este luchador de ideas ha demostrado con creces. Tal vez la más evidente, el coraje cotidiano que requiere su enfrentamiento al nacionalismo y al terrorismo vascos. Sólo que él no se ha dirigido a sus adversarios con el unamuniano «venceréis, pero no convenceréis». En realidad, teme más bien que esos adversarios venzan precisamente porque no es difícil arrastrar a una masa de temerosos

e indiferentes, a tantos espectadores-cómplices que consienten ese daño colectivo por miedo a quedar señalados por sus vecinos o colegas. De modo que sus proclamas se dirigen a cuantos aún necesitan razones para plantar cara a la sinrazón o al atropello nacionalistas. Aquella tarea demanda asimismo estar siempre dispuesto a la controversia pública, y nadie negará que es en la polémica argumentada donde Savater ha brillado como muy pocos. No por ello, sin embargo, puede todavía cantar victoria. Es de suponer que lo más doloroso para un educador moral del público ha de ser el constatar una y otra vez lo mucho que ha sido desoído, cuánto tarda en abrirse camino lo que uno lleva decenios enseñando. Pero Savater es obstinado. Al fin y al cabo, sabe bien que en nuestra mano sólo están el propósito de luchar, no la certeza de vencer.

### INMORTALIDAD

Ya se encargó de recordarnos el autor del *Diccionario filosófico* que había que devolver a la filosofía su «primigenia actitud de beligerancia impía contra las creencias indemostrables». Años después, en *La vida eterna*, su propia filosofía se muestra también decididamente atea; pero no menos ocupada en fundar, en ese lugar vacío de la religión, la propuesta de una santidad sin fe ni Dios ni -sobra decirlo- sumisión a sus representantes eclesiásticos.

A contracorriente de la blandura posmoderna, que permite balbucear respuestas que no comprometen demasiado, empece-mos por tomar en serio la confesión del creyente: que hay un Dios y una vida más allá. Lo incontestable, con todo, sigue siendo que esa creencia religiosa no tiene otra raíz que el deseo por antonomasia: la fe no es tanto producto del miedo a la muerte como del afán de inmortalidad. O, si se prefiere, el miedo a morir resulta menos un temor al castigo divino que a la perdición definitiva de cada uno. Así que la fe consiste en creer lo que no vemos... y más anhelamos, en ofrecer la seguridad básica al ser que -por estar cierto de su límite- vive en la inseguridad radical. Pero es precisamente la incontenible energía de ese afán de salvación individual la que hace a la creencia religiosa sospechosa de falsedad.

Claro que, no porque falte la fuente, se vuelve ilusoria o disminuye nuestra sed; al contrario, hasta la puede excitar más todavía el que se sepa condenado a no saciarse jamás. Al desplegar el deseo que subyace al impulso religioso, asoma en estas páginas de Savater el contenido del *eros* platónico. Aquel ansia de no desaparecer que atraviesa al único mortal sabedor de su muerte

habrá de ser incalmbable por su mismo carácter incalmbable. Como todo verdadero deseo, su tragedia se revela en la renovada decepción que experimenta el sujeto al no poder dejar de querer y, a un tiempo ser incapaz de alcanzar lo querido. Por ahí se perfila la gran cuestión: cómo mantenerse firmes en la inquietud de aceptar a la vez nuestra menesterosa encarnadura corporal y nuestro parentesco con lo divino, el indomeñable ansia de inmortalidad y su ejercicio imposible. Vivir como hombres nos pide resistir en esa tensión irresoluble; quedarse más acá o ir más allá de ella serían otros tantos modos de degradar nuestra dignidad.

Junto a otras salidas menores, se ofrecen dos escapatorias principales a semejante desafío. La ciencia, para ser consecuente con sus propios requisitos, habrá de eliminar las cuestiones religiosas por emotivas e inverificables. En su búsqueda de lo verdadero, limita su atención tan sólo a lo cognoscible, pero entonces deja fuera *lo más interesante*. Frente a esta negación por defecto de lo sagrado, la fe representa su negación por exceso. Cualquier fe trae consigo la respuesta segura –aunque infundada– que obstruye o cancela aquella pesquisa inacabable y deja su administración a una iglesia.

El caso es que no nos vale ni lo uno ni lo otro. Si la ciencia se desentiende de lo que no puede comprender y nada promete para remediar nuestra carencia primordial, la fe domesticada y sus variados sucedáneos nos brindan sus promesas al precio de renunciar a nuestra condición de individuos razonables y libres. La garantía presunta de nuestra inmortalidad exige en contrapartida rendir la razón y someternos al Señor, lo mismo que nuestros primeros padres tenían prohibido comer del árbol de la ciencia para seguir disfrutando del paraíso. En una palabra, se nos pide comprar la salvación a costa de nuestra perdición. La fe susurra que quien quiera ganar su vida la perderá: sólo alcanzaremos la vida eterna si renegamos de la vida buena, que es la propiamente humana y la única a nuestro cargo. Sobra concluir que no tenemos deber más alto que el de escoger esta vida buena, mortal pero esforzada y autónoma, frente a aquella vida eterna, una ilusión para obedientes o perezosos...

Mejor aún, la tarea sería perseguir la eternidad potencial de nuestra biografía según ciertas pautas que Fernando Savater nos sugiere. Por de pronto, gracias al reconocimiento de lo sagrado *inmanente* a la propia existencia, esa dimensión de ansia insatisfecha que define nuestra humanidad: lo sagrado no declara la naturaleza de Dios, sino la humana. Se trataría asimismo de hacer

de la muerte un refuerzo de la vida, a fuerza de elegir una forma de existencia tan plena que nos ayude a sobrellevar la desgracia de su inexorable final. Vivir como si fuéramos inmortales a sabiendas de que somos mortales, tal sería nuestro lema adecuado. Es verdad que alguna clase de inmortalidad hemos alcanzado ya los seres irrepitibles que pensamos y queremos por encima del tiempo. Pero el proyecto moral, la voluntad de ser santos sin desmentirnos, nos convoca además a «vivir como si *mereciésemos* esa inmortalidad, como si nada en nosotros estableciese complicidad con la muerte o le rindiese vasallaje». Una llamada a la santidad laica... ¿Y no sería tal llamada un buen punto final para este breviario?

# PENSAR ES CAMBIAR DE IDEAS

Un reciente estudio, rigurosamente académico, sobre la poca académica evolución intelectual de Fernando Savater (Nogueroles Jové, 2013) se abre con un prólogo en el cual él mismo señala la diferente imagen que se obtiene cuando se contempla la trayectoria de un pensador desde fuera o desde dentro: el observador ve sobre todo los cambios mientras que el propio autor tiende a conceder más peso a las continuidades. La observación es muy interesante si se toma como punto de partida para plantear un tema general: hay en cualquier pensador constantes que le sostienen y cambios que le permiten avanzar, pero una cosa y otra se dan en muy distintos modos y en muy diferentes grados. Hay intelectuales básicamente dinámicos y otros que son paradigmas de pensadores estáticos: los primeros van evolucionando en sus ideas a medida que sus libros van tras otro va saliendo de la imprenta; los segundos dedican su vida a ensayar variaciones, combinaciones y permutaciones sobre una misma concepción básica del mundo. Hay ejemplos de pensadores con gran categoría que nunca cambian sus ideas fundamentales: si se conecta con su estilo, pueden llegar a ser adictivos (de lo contrario son insoportables). Fue ese el caso de los primeros maestros de Savater, García Calvo y Cioran. Si comparamos sus primeros libros publicados con los últimos no encontramos una evolución significativa de su pensamiento. Como mucho, en el caso de García Calvo, una cierta involución. Lo contrario ocurre en los pensadores dinámicos, como Wittgenstein o Freud, que a lo largo de su trayectoria modificaron radicalmente sus puntos de vista. Es bien conocida la división entre el primer Wittgenstein (el del *Tractatus*, con su tesis del lenguaje como imagen o pintura del mundo) y el segundo (con las *Investigaciones filosóficas* y la tesis de múltiples juegos de lenguaje solo comprensibles en cada caso a partir de

unas determinadas reglas). En la obra de Freud es también muy clara la división en dos períodos con distintas teorías sobre el aparato psíquico (conciencia-preconsciente-inconsciente frente a yo-ello-superyó) y sobre las pulsiones (las del yo y las sexuales frente a las de vida y las de muerte).

Es evidente que hubo un Savater ácrata (el primero), autor de *La filosofía como anhelo de la revolución* (1976), *Para la anarquía* (1977) o *Panfleto contra el Todo* (1978) y un Savater demócrata (el segundo) que escribe *Humanismo impenitente* (1982); *Ética como amor propio* (1988); *Diccionario filosófico* (1995) y muchas otros libros en la misma línea. Marta Nogue-roles va mucho más lejos y divide la obra de Savater en períodos más o menos coincidentes con décadas: «El periodo hipercrítico (1970-1980)», «El compromiso con las libertades democráticas y la ética trágica (1981-1987)», «La reivindicación del humanismo ilustrado (1988-2000)»...

En cualquier caso, el intento de analizar lo que un autor tiene de invariante a lo largo de su vida y los cambios que va introduciendo a medida que progresa es una vía que puede resultar muy útil para comprender mejor tanto las bases que le sostienen como los frutos que su trabajo produce a partir de ellas. Las constantes que Savater ha mantenido siempre son bastante conocidas: su librepensamiento, su alergia a los sectarios, su irónico escepticismo, su antidogmatismo, su rechazo a la violencia, su ética como libre construcción de la alegría... Más evidentes son todavía sus metamorfosis, desde el inicial rechazo al Estado como poder institucionalizado hasta sus posturas actuales en defensa de la democracia liberal y el estado de bienestar.

Pero el esquema planteado necesita contrastarse con ejemplos concretos y fundamentarse con documentos significativos si se le quiere dar un mínimo de consistencia y de rigor.

## LA EVALUACIÓN ESTABLE DEL MARXISMO

Si la concepción del Estado y la forma más ética de organizarlo es uno de los temas en los que más fácilmente se advierte la profunda evolución de Savater, el valor del marxismo es por el contrario uno de los que permiten ver la constancia básica de sus planteamientos fundamentales.

Encarcelado por sus modestas actividades antifranquistas en 1969, considerado públicamente como un pensador anarquista diez años después, Savater no dejó de criticar el comunismo desde su época estudiantil. Y lo que hoy nos resulta obvio a

casi todos no lo era tanto en aquella universidad de los sesenta y principios de los setenta en la que el Partido Comunista parecía representar la orilla derecha y las continuas asambleas solían empantanarse en discusiones bizantinas entre trotskistas, maoístas y leninistas. Todos ellos fueron objeto de los sarcasmos del joven Savater, que siempre aseguró (como sigue asegurando) que la democracia liberal más deficiente es preferible a la más perfecta dictadura del proletariado.

Desde sus primeros textos, escritos cuando el marxismo todavía era la referencia común de casi toda la intelectualidad progresista, Savater no se corta un pelo a la hora de criticar la política comunista, pero tampoco escatima el reconocimiento a los aspectos positivos de la obra de Marx. Defiende abiertamente la tesis marxista del carácter humanizador del trabajo creativo (contra su reducción a pura necesidad productiva), asume la crítica marxista a los desequilibrios de poder y a las desigualdades económicas injustas, ensalza la categoría de felicidad material liberada del carácter economicista y productivista pero, sobre todo, enfatiza el rechazo al supuesto determinismo natural de la economía de mercado, tras el que se ocultarían prácticas sociales cuyo carácter histórico las hace en realidad susceptibles de intervención humana. Ahora bien, por otra parte considera inaceptable el «abuso científico» de los que proclamaban el marxismo como pensamiento insuperable capaz de explicarlo todo y excluyente de todas las demás perspectivas (un nuevo disfraz del viejo monoteísmo dogmático). Y, más allá de la teoría, denuncia también, con su habitual energía, el «abuso militar» del marxismo como «coartada del acaparamiento del poder por una minoría de burócratas sin escrúpulos» y la conducta habitual de los partidos comunistas con su oportunismo manipulador y su sectarismo totalitario (1983, pp. 19-24). En su «etapa ácrata» inicial, Savater ya defendía en el marxismo su carácter de mito estimulante de la lucha por la autodeterminación radical de la comunidad humana, como aspiración a superar radicalmente las miserias de la sociedad frente al propósito habitual de los partidos políticos que no pretenden más que poner parches a lo que hay para garantizar su permanencia (1981, pp. 30-33; 1982a, pp. 39-49). Y en sus obras más recientes (2008a, pp. 173-184; 2009, pp. 211-15) se sigue encontrando un claro reconocimiento de los mejores aspectos del pensamiento marxista, así como de la influencia positiva del movimiento obrero sobre la evolución del capitalismo (estado de bienestar, seguridad social, etc.) y una rotunda condena de las

revoluciones que siguieron literalmente la doctrina comunista. Al igual que muchos otros de los grandes pensadores, Marx fue excelente como crítico y lamentable como profeta.

### LA METÁFORA POLITEÍSTA

Es en un viejo diálogo epistolar entre Savater y García Calvo donde se encuentran algunas claves aclaratorias del mundo intelectual del primero. El diálogo se produjo en 1974 y tuvo como pretexto el proyecto savateriano de componer una obra en defensa del politeísmo. El fruto más claro de aquel proyecto se encuentra en los libros *Escritos politeístas* (1975a), *De los dioses y del mundo* (1975b) y *La piedad apasionada* (1977). Refiriéndose, treinta años después, a aquella aventura juvenil, Savater la comenta en su autobiografía; recuerda que el interés por el politeísmo clásico, cuyo lenguaje legendario le parecía «una forma útil de filosofía narrativa», le llevó incluso a poner a su hijo el nombre de Amador Julián, en homenaje al emperador Juliano, el último gran resistente contra el monoteísmo cristiano. Pero concluye su mirada retrospectiva diciendo: «La verdad, nada de eso me llevó muy lejos» (2003, pp. 153-4).

Lo curioso es que este pasaje se encuentra dentro de una reflexión autobiográfica sobre su total carencia de sentido de la religiosidad, como si aquellos «escritos politeístas» hubiesen sido un intento de acercarse a *otro tipo de experiencia religiosa*. Y, sin embargo, su lectura entonces, como su relectura ahora, hacen pensar en cualquier cosa menos en un camino alternativo hacia la religión. Pueden leerse como una metáfora antifranquista (escrita y publicada con Franco todavía vivo, de ahí el carácter discretamente metafórico), como un anticipo de los escritos «para la anarquía» a los que Savater se entregará en los años siguientes o, lo que probablemente es más interesante, como una metáfora literaria de un planteamiento ético que permanece inalterable, desde entonces hasta ahora, como una base firme que sostiene toda la trayectoria intelectual de su autor: la metáfora politeísta. Diversas lecturas posibles, pero todas ellas rigurosamente laicas. Ninguna que justifique la sospecha de otro tipo de religiosidad.

El «Prólogo» a *Escritos politeístas* (una excelente recopilación de artículos nunca reeditada como tal, descuartizada y parcialmente fundida con textos posteriores) ofrece una buena síntesis de lo que era Savater en 1973-74. En él se encuentra mucho de lo que desde entonces ha dejado de ser, pero también de lo que siempre ha sido. Afirmaba él mismo que aquellos escritos habían

sido redactados «por un Savater obsesionado por un complejo pensamiento que puede narrarse así»: la Edad de Oro era el dominio de los dioses dentro de un tiempo cíclico en que los mitos y los ritos no estaban aún disociados. Hubo una caída, «fue el comienzo de la abstracción, del *logos*, del monoteísmo. Nació el Estado y los hombres adquirieron nombre propio. (...) A la huida del paraíso se le llamó historia (...) el Dios abstracto se consideró lo suficientemente fuerte y se proclamó Dios Único; y los demás dioses, al oírle, murieron de risa. (...) El Dios Único varió con hábil frecuencia de nombre: fue Naturaleza, fue Hombre, fue Espíritu Absoluto, Estado...» Los pocos «réprobos que se negaron a unirse al coro de alabanzas» dieron lugar al pensamiento negativo que rechaza la producción de teorías sustentadoras del orden vigente y se limita a la crítica y a la narración mítica. No es posible volver al politeísmo mediante la creencia individual, pero sí «renunciar a convencer, a predicar, a establecer sobre firme base teórica lo que hay». De este modo «se conserva de algún modo la imagen viva de la perdida Edad de Oro, cuya recuperación no puede ser ni consecuencia ni proyecto ni superación del Estado presente, sino su *despertar* del sueño monoteísta» (1975a, pp. 7-9).

Es evidente en el texto todo lo que Savater iba a dejar atrás en años posteriores: la identificación del Estado como enemigo abstracto, el énfasis en el carácter puramente negativo del pensamiento crítico, el abuso de las mayúsculas para identificar objetivos más o menos fantasmáticos a los que combatir... Pero también se traslucen claramente en su retórica de entonces las constantes de lo que, con diferentes matices y muy diferentes estilos, siempre ha sido su punto de vista: la búsqueda de una perspectiva plural, la denuncia de los muchos disfraces del Dios Único, la defensa de la multiplicidad de valores posibles que cualquier totalitarismo niega, la síntesis de pensamiento teórico y narrativa literaria.

Hay un cierto acuerdo en distintos comentaristas de Savater (Galindo Hervás, 2007; Sauquillo, 2007; Ujaldón, 2007) sobre la afinidad de este planteamiento de fondo y las propuestas del «politeísmo moral» de Max Weber (2002) o del «pluralismo moral» de Isaiah Berlin (2000) (Kristof y Rosen, 2010). Un pluralismo que es tan importante e invariable en toda su evolución como lo es la defensa de la capacidad personal para decidir sobre la propia vida (y no sobre la ajena), es decir, la libertad individual autónoma frente a todos los gregarismos (religiosos, militares, ideológicos, nacionalistas, etc.) (Rivera, 2005).

En aquellos «escritos politeístas» del joven Savater se transparenta claramente la influencia de Nietzsche o del Cioran de «Los nuevos dioses» (1974). Pero la huella más directa en ocasiones casi mimética es la de García Calvo; todo un punto de referencia omnipresente en los textos tempranos de Savater y cada vez más lejano en los posteriores. Cuando redacte sus memorias, dedicará cinco páginas a recordar la figura de aquel maestro de juventud (2003: 178-182). No hay en ellas la menor acritud, no están escritas pensando en el abismo que les separa en el momento de escribirlas; son, por el contrario, una hermosa recreación de la experiencia embriagadora que era escuchar y leer a García Calvo cuando el calendario marcaba una fecha próxima a 1970 y el carnet de identidad denunciaba una edad cercana a los veinte años. Sólo la última frase de la evocación parece salir del ensueño proustiano y volver, con realismo no carente de afecto, a la perspectiva del memorialista que ya ha cumplido los 55: «Por lo que a mí respecta sólo puedo decir que fue fundamental en mi devenir intelectual y moral encontrarle, no menos que luego despegarme de él». (2003: 182). Un reciente texto, redactado a raíz de su fallecimiento, amplía y reafirma esta afectuosa y noble visión del maestro superado, pero nunca despreciado (Savater, 2013).

En las cartas de los años setenta que García Calvo (1975) publicó a través de su heterónimo José Requejo, Savater aparece, sin apenas disfraz, bajo el nombre de «Caruso». La epístola del 11 de enero de 1974 la dedica Requejo a criticar el proyecto de un libro a favor del politeísmo. La respuesta de Caruso a Requejo apareció en el libro de Savater *La filosofía como anhelo de la revolución* (1976, pp. 15-26). En ella argumenta Caruso contra la sospecha agustiniana acerca de un eventual residuo de la creencia infantil en el Dios de los cristianos que podría ocultarse tras la reivindicación literaria del politeísmo. Y aporta en su defensa un argumento de peso: él nunca necesitó creencias salvadoras infantiles porque en su niñez no hubo desdichas de las que salvarse sino bienestar en el que tratar de mantenerse: «Yo no tuve crisis religiosa en mi adolescencia, ni cosa que la valiese. A veces me avergüenza un poco mi frívolo y permanente escepticismo, que me ha impedido darme por almohada ninguna fe salvadora, como han tenido todos los que me rodean: yo nunca he sido de la congregación mariana, ni he querido meterme cura ni comunista. ¿Sabes por qué? Porque ésas son cosas que se hacen a impulsos de la desazón o la desdicha, y yo entonces era rotundamente feliz. (...) Dudaba de toda teoría salvadora, de toda promesa de un

mundo mejor: ¿De qué salvarme, si ya era feliz? ¿Qué mundo mejor que el mío?» (1976, pp. 18-19).

Cuando se empieza por entender que la desdicha y la desazón son las raíces de toda fe o ideología, no es raro que se acabe actuando como el látigo de los resentidos, el denunciante de los terrorismos reactivos, el crítico irónico de los guerrilleros de salón con vocación de tiranos, el desenmascarador de revoluciones compensatorias.

Caruso le asegura a Requejo que fue él precisamente quien le descubrió a Dios y le hizo comprender sus principales atributos: la vacuidad y el dominio. El propio García Calvo preparó al joven Savater para que le resultase evidente la identificación nietzscheana del cristianismo con el nihilismo y le empujó por la pendiente del escepticismo crítico (para el que, desde luego, estaba predispuesto). Y así le hizo lanzarse al «jubiloso entretenimiento de destripar ideas, desfondar razonamientos, pulverizar convicciones. Como la tarea de demolición es infinita, pues nunca faltan nuevas teorías que corroer, y por otro lado relativamente sencilla, pues todas pueden reducirse a ciertos mecanismos elementales de producir ilusión, uno se encuentra más o menos confortablemente instalado en un proceso intelectual inacabablemente gratificador». (1976, p. 20)

Pero lo más revelador de esta carta es que, a los veinticinco años, el joven Savater es bien consciente de su profundo amor al orden, de su personalidad conservadora coherente con el recuerdo de la dicha infantil. Y le confiesa al maestro libertario los esfuerzos que tiene que hacer para comprender la afición al coctel Molotov de sus amigos ácratas, reconoce su radical convicción de que el orden del mundo (pagar billete en el autobús, no pisar la hierba, tomar el postre después del segundo plato y no antes) es «una conquista improbable, difícil y preciosa» (1976, pp. 21-22). Cuando está a punto de convertirse en un líder intelectual del movimiento anarquista español, Savater se debate ya con dilemas internos que le impedirán siempre ponerse al frente de cualquier grupo organizado al servicio de alguna causa. Las sutilezas intelectuales de un librepensador, su antiautoritarismo y sus giros imprevisibles no pueden encajar con la simpleza resolutiva de un dirigente religioso, militar, empresarial o político.

#### LAS RAZONES DE UN CAMBIO

Un gran conocedor de la obra de Savater, Héctor Subirats (1995, p. 14) sostiene que es en la *Política para Amador* (1992) donde

se ve con más claridad la evolución de Savater desde el hedonismo libertario al liberalismo socialdemócrata. Libros como el *Panfleto contra el Todo* (1978) (actualmente cuestionado por su autor) estarían irremediablemente ligados a los elementos superados de aquella primera etapa. La discusión sobre el concepto de responsabilidad que se encuentra en *Ética como amor propio* (1988) sería otro síntoma del cambio pero, sobre todo, la progresiva toma de conciencia del lado oscuro de la naturaleza humana sería su principal determinante.

Sin embargo, se puede también argumentar que el giro decisivo aparece en textos de Savater escritos diez años antes de los dos manuales docentes dedicados a Amador. Son especialmente reveladores los artículos del año 1981 recogidos en el volumen *Sobras completas* (1983). Y aunque sea una patochada insinuar –como se ha hecho– que el coronel Tejero fue el gran determinante de la evolución filosófica de Savater, no es absurdo analizar la hipótesis de que un pensador de treinta y cinco años, acostumbrado a enseñar deleitando (y a aprender deleitándose), pueda haber extraído de un experiencia como la del 23-F lecciones de un triste realismo para el camino hacia la madurez. En su libro de memorias *Mira por dónde*, él mismo lo reconoce con toda claridad: «A fin de cuentas, lo que nos despertó a bastantes de nuestras quimeras revoltosas y nos propulsó decididamente a apoyar la democracia constitucional por encima de cualquier otra consideración fue el intento de golpe de Estado militar de Tejero y compañía, en febrero de 1981. Queriendo abolirlo, aquellos chapuceros indecorosos hicieron mucho por nuestro sistema democrático: nos demostraron fehacientemente a los más remolones por qué era realmente necesario pese a sus deficiencias y quizás gracias a ellas (lo realmente democrático de nuestra Constitución es que no le gustaba del todo *a nadie*)». (2003, p. 272).

Fue en aquel mismo año de 1981 cuando Savater escribió una «Carta a un amigo escandalizado» que incluyó en sus *Sobras completas* (1983, pp. 85-92). Dirigida a «Querido F.», en esta carta Savater expone sus argumentos sobre los tres motivos de escándalo que F. había encontrado en sus artículos de los meses que siguieron al intento de golpe de Estado. Le dice que debe hacerlo, no por justificarse («como bien sabes, me enorgullezco de ser *injustificable*») sino por «permanecer fiel a esa vocación de total explicitud que debe caracterizar, a mi juicio, a quienes hemos elegido la teoría crítica renunciando con pesar (por el momento) a la poesía y a la mística». Las tres críticas son:

1. «Te molestó verme entre los firmantes del documento de apoyo a la democracia y la Constitución, pues es una actitud que te parece contradictoria con la posición abstencionista “oficial” que he mantenido hasta ahora».

Respuesta: Savater reconoce que la democracia española de 1981 no le gusta nada (amenazas a la prensa, apañes electorales para disminuir la influencia de los nacionalistas periféricos, derechización de la izquierda, flexibilidad con los militares golpistas, etc.). Y explica: «No voté la Constitución, ni a ningún partido, ni siquiera al alcalde, porque durante los primeros años de democracia aún creí que había la posibilidad de fórmulas de participación política más autogestionarias que el parlamentarismo, grupos de acción marginal o sectorial no comprometidos con la visión de Estado de nuestros inefables líderes de izquierda, y que era preciso apoyarlos todo lo posible, robando protagonismo al espectáculo del hemisferio famoso». Pero después del 23-F ya no tiene esa fe en los movimientos extraparlamentarios ni en el experimentalismo de la Transición y opta por «la posibilidad democrática de autocorrección», que le parece ahora la mejor opción, no para mantener lo que hay, sino para defender la posibilidad de cambiarlo, para radicalizar las posibilidades de la democracia hasta transformarla en algo distinto. «Quizá hace cinco años pudo esperarse otra cosa: hoy no queda nada mejor que esto o dejar cancha libre al totalitarismo ».

2. «Te pasma mi vehemencia anti-golpista y los pujos de regeneracionismo posibilista que me aquejan, como si hubiera olvidado que nuestro conflicto es contra el Estado y no contra ésta o aquella forma edulcorada o brutal de Estado».

Respuesta: Savater apela a su «perspectiva radicalmente hedonista de la vida». El mundo no es un valle de lágrimas ni está claro que la abolición del Estado sea un camino garantizado al paraíso. No es lo mismo estar sometido a Pinochet o a Margaret Thatcher, no se padece la misma esclavitud en la Unión Soviética y en Dinamarca, no es cierto que cuanto peor mejor, «prefiero vivir en un país donde el control estatal sea más insidioso que en otro que me agreda con su terror al desnudo»; un golpe a lo Tejero «iría contra lo que hago, prohibiría lo que me gusta y perseguiría aquello en lo que creo», es mejor pasarlo regular que fatal, así que «como prefiero seguir activo y moderadamente descontento, que dedicar mi ocio forzoso a maldecir reiterativamente lo real

(conozco a muchos que no hacen otra cosa y suelen aburrirme) acepto ser cómplice crítico de aquello que me parece un mal menor». (Lo realmente curioso es que todo esto que hoy suena tan obvio no se lo plantease Savater hasta 1981, cuando llevaba once años ya publicando libros).

3. «Piensas que no es papel propio del filósofo tomar partido o bandería política ni andar amonestando al personal con reconvencciones moralistas (y por ende ineficaces)».

Respuesta: Se trata de una opción privada, pero a él no le va el «camuflaje olímpico» a lo Heidegger y prefiere defender sus propias opciones morales y asumir su destino de provocador de escándalos a lo Bertrand Russell.

Este cambio de actitud respecto a la democracia parlamentaria que experimenta en 1981 se va consolidando en años posteriores, como lo muestran sus valoraciones más recientes de la Transición, de las que es muy representativa la siguiente: «Los remedios que tácita o explícitamente se convinieron tuvieron cuenta de la dosis y no se excedieron en ella, en contra de lo que algunos (entre los que, ay, debo incluirme) pedían con perentoriedad maximalista. Se procuró dar cauce a la ética de las consecuencias más que a la de los principios y se intentó alcanzar una forma institucional de justicia que renunciase a los ajusticiamientos. En líneas generales, fue toda una lección de cordura colectiva, algo inesperada desde luego en un pueblo que tiene como emblema literario la figura de un simpático orate. (...) Se optó prudentemente por cambiar el país, no por cambiar fieramente de país... y creo que se hizo bien». (2008b).

Ha quedado muy lejos el Savater ácrata que ante el referéndum constitucional de 1978 se burlaba desde las páginas del *Egin* de «la entusiasta campaña constitucional», afirmaba que «lo difícil y moderno no es ya fabricarse otra Constitución, sino arreglárselas para no tener ninguna» y adelantándose a la objeción de que en ese caso «cada cual podría verse sometido a tropelías sin cuento», sostenía que «en cambio, con una Constitución las tropelías tienen al menos cuento y así, contadas de antemano, ya no duelen tanto...» (Savater, 1978b).

### CONCLUSIÓN: EL FACTOR HUMANO

Los cambios de opinión que Savater ha ido experimentando a lo largo de los cuarenta y cinco años que lleva publicando no

son difíciles de documentar a partir de su exuberante obra. Las múltiples razones de esos cambios (intelectuales, históricas, políticas, personales...) se pueden aclarar combinando el análisis conceptual, el contextual y el biográfico, iluminando así el núcleo básico de planteamientos constantes –que permanecen tras los giros teóricos– al que hemos aludido con la expresión «metáfora politeísta».

Ahora bien, planteamientos como el que aquí se propone pueden desplazar el problema de las ideas teóricas al plano personal y psicológico de las peculiaridades individuales. Tal plano no es en absoluto desdeñable, por más que especialistas en otro tipo de disciplinas (sociólogos, historiadores, economistas, politólogos...) procuren desdeñarlo *pro domo sua*. La explicación biográfica y psicológica del devenir intelectual de un pensador es necesariamente reductiva y empobrecedora cuando se presenta como la clave única y definitiva de su pensamiento, pero es iluminadora si se sopesa equilibradamente con otros muchos factores (biológicos, históricos, sociales, económicos, políticos, profesionales, etc.) que también intervienen en la construcción y la transformación de las sucesivas concepciones del mundo que un pensante –a diferencia de un creyente– va elaborando, superando y reemplazando a lo largo de su vida.

## BIBLIOGRAFÍA

- BERLIN, I. «La originalidad de Maquiavelo». En *Contra la corriente. Ensayos sobre historia de las ideas*. Fondo de Cultura Económica: Madrid, 2000, pp. 85-143.
- CIORAN, E. M. «Los nuevos dioses». En *El aciago demiurgo*. Taurus: Madrid, 1974, pp. 23-40.
- GALINDO HERVÁS, A. «Fernando Savater, entre retórica y política». En GIMÉNEZ GRACIA, F. y UJALDÓN, E. (Eds.) *Libertad de filosofar. Ética, política y educación en la obra de Fernando Savater*. Ariel: Barcelona, 2007, pp. 81-118.
- GARCÍA CALVO, A. *Cartas de negocios de José Requejo*. Nostromo: Madrid, 1975 (2ª Ed).
- NOGUEROLLES JOVÉ, Marta. *Fernando Savater. Biografía intelectual de un «joven filósofo»*. Endymion: Madrid, 2013.
- RIVERA, J. A. «Cómo dejar de ser un progre». En *Menos utopía y más libertad*. Tusquets: Barcelona 2005, pp. 15-29.
- SAUQUILLO, J. «La vigencia de Nietzsche en el politeísmo valorativo de Fernando Savater». En GIMÉNEZ GRACIA, F. y UJALDÓN, E. (Eds.) *Libertad de filosofar. Ética, política y educación en la obra de Fernando Savater*. Ariel: Barcelona, 2007, pp. 185-228.
- SAVATER, F. *Escritos politeístas*. Editora Nacional, Madrid, 1975.
- \_\_\_. *De los dioses y del mundo*. Fernando Torres Editor: Valencia, 1975.
- \_\_\_. *La filosofía como anhelo de la revolución*. Ayuso: Madrid, 1976.
- \_\_\_. *La piedad apasionada*. Sígueme: Salamanca, 1977.
- \_\_\_. *Para la anarquía*. Tusquets: Barcelona, 1977.
- \_\_\_. *Panfleto contra el Todo*. Dopesa: Barcelona, 1978.
- \_\_\_. «A vueltas con el marxismo». En *Impertinencias y desafíos*. Legasa: Madrid, 1978, pp. 30-33.
- \_\_\_. *Humanismo impenitente. Diez ensayos antijansenistas*. Anagrama: Barcelona, 1982b.
- \_\_\_. *Sobras completas*. Ediciones Libertarias: Madrid, 1983.
- \_\_\_. *Ética como amor propio*. Grijalbo Mondadori: Barcelona, 1988.
- \_\_\_. *Diccionario filosófico*. Planeta: Barcelona, 1995.
- \_\_\_. *Mira por dónde. Autobiografía razonada*. Taurus: Madrid, 2003.
- \_\_\_. *La aventura de pensar*. Debate: Barcelona, 2008.
- \_\_\_. *Historia de la Filosofía sin temor ni temblor*. Espasa: Madrid, 2009.
- \_\_\_. (2013): «Contratiempo de recuerdos». En LÁZARO, J. (ed.) *Encuentros con ¿Agustín García Calvo? Triacastela*: Madrid, 2013, pp. 53-67.
- SUBIRATS, H. «La alegría de la amistad». En SAVATER, F. *Misterios gozosos*. Espasa: Madrid, 1995, pp. 11-19.
- UJALDÓN, E. «Pluralismo, politeísmo y amor propio». En GIMÉNEZ GRACIA, F. y UJALDÓN, E. (eds) *Libertad de filosofar. Ética, política y educación en la obra de Fernando Savater*. Ariel: Barcelona, 2007, pp. 251-266.
- VILLENNA, L.A. de y SAVATER, F.: *Heterodoxias y contracultura*. Montesinos: Barcelona, 1982.
- WEBER, M. *El político y el científico*. Alianza: Madrid, 2002.

## ARTÍCULOS

- KRISTOF, N. y ROSEN, C. «Isaiah Berlin. La pluralidad de valores». En *Claves de razón práctica* N° 203, 2010, pp. 38-41.
- SAVATER, F. «La obligación de interesarse por la Constitución». En *Egin*, 26 de noviembre de 1978.
- \_\_\_. «¿El final de la cordura?». En *El País*, 3 de noviembre de 2008.

# SAVATER EN ITALIA

Cuando aparece en traducción italiana *Ética para Amador*, a fines de junio de 1992, Italia está bajo los efectos de un choque. A comienzos de año ha explotado la llamada *Tangentopoli*. De las investigaciones de la policía milanesa surge un cuadro impresionante: gran parte de la clase política y administrativa ha sido corrompida por una parte de la clase empresarial, empeñada en obtener toda suerte de favores. Un *fajo* se llama en italiano al soborno con dinero negro que reciben los partidos y sus dirigentes a cambio de financiamiento, licencias de obra y grandes trabajos públicos. Las averiguaciones policiales despiertan clamores dada la notoriedad de los nombres en juego, ocupan las primeras planas de los periódicos y las horas de mayor audiencia en la televisión y la radio. Hasta la emisora de Silvio Berlusconi, Canal Cinco, se escandaliza por la corrupción de la clase política. Enseguida se conocerá toda la ilícita financiación del socialista Bettino Craxi por el propio Berlusconi.

La historia de «Manos Limpias», nombre de una instrucción judicial sobre la corrupción, se inicia el 17 de febrero de 1992, cuando un funcionario del partido socialista milanés, Mario Chiesa, es sorprendido por una inspección de finanzas con un sobre que contiene siete millones de liras, fruto de una coima pagada por una empresa de limpieza para conseguir ganar el concurso de servicios del asilo de ancianos dirigido por el mismo Chiesa, quien intentó hacerla desaparecer torpemente arrojándola al *water closet*. Apenas tres meses más tarde, otro episodio conmueve a Italia: el 13 de mayo una potente carga de explosivos hace saltar por los aires de la autovía que une Palermo con su aeropuerto el automóvil del juez Giovanni Falcone. En el atentado, junto con su mujer y su escolta, muere el más famoso y apreciado magistrado antimafioso, el primero en haber obtenido, junto a sus colegas de la justicia palermitana, una sentencia histórica: la condena de la llamada cúpula de la mafia, o sea, los principales dirigentes de las familias de la *Cosa Nostra* en Sicilia.

La edición italiana de *Ética para Amador* sale, entonces, tras un terrible trimestre dentro de un año que es un auténtico parteaguas para el país. El libro obtiene enseguida un gran éxito. En pocos meses se venden 50.000 ejemplares, cifra extraordinaria para un ensayo e impensable para un libro de filosofía. La obra de Savater inaugura un género. Desde entonces se multiplican los libros que escritores de distintos géneros dedican a sus hijos sobre cualquier tema: del racismo al Islam, de la religión hebrea a la ciencia. No obstante, en esa época Savater no era aún conocido en Italia, se ignoraban sus batallas civiles por la libertad y su compromiso político antifranquista. Ciertamente, lo conocían algunos importantes intelectuales como Giacomo Marramao, Gianni Vattimo, Remo Bodei y Omar Calabrese, pero no el gran público. Tras aquel libro, se convirtió –tal vez junto con Jürgen Habermas– en el filósofo extranjero más notable en Italia.

Ni siquiera yo conocía la obra de Savater cuando de ella me habló por primera vez Marcelo Covián, encargado de la sección de ensayos en la editorial Ariel. Yo había ido a Madrid por una reunión con editores. Quería promover la traducción de nuestros autores y también averiguar qué autores españoles podrían ser propuestos a los lectores italianos, generalmente muy receptivos ante las literaturas extranjeras: inglesa, estadounidense, francesa, algo menos la alemana y poco, por aquella época, la española. Marcelo me mencionó algunos nombres y luego me dijo que aquella misma semana, la lista de *best sellers* incluía un libro divulgativo, escrito en forma de carta al hijo por una de las figuras públicas más eminentes del país, un gran escritor y polemista de *El País*: Fernando Savater. Me dio un ejemplar y lo guardé en mi cartera. De vuelta en Roma, lo empecé a leer. No conozco el castellano pero, como para todos los italianos, no me es demasiado difícil entender el significado de las palabras. Aquel librito capturó de inmediato mi atención. Aunque trabajaba en la casa editorial de Benedetto Croce, carezco de formación filosófica. Pero *Ética para Amador* no exige tal competencia. Más aún: narra la filosofía como el arte de la curiosidad. De tal modo, apenas reintegrado en la oficina, hablé de inmediato con mi padre, animándolo a traducirlo al italiano. Me parecía que lo merecía no sólo por la calidad de su escritura sino, sobre todo, por la pasión civil que cada una de sus líneas transmitía al lector.

Hicimos una oferta para los derechos en italiano y a los pocos meses salió la edición, bien que con otro título. Del tema ha-

blamos largamente en la editorial. *Ética para Amador* era inaceptable, pues habría parecido un recetario moral para *mantenidos* españoles, así es que empezamos a conversar sobre otras posibilidades. Una hipótesis enseguida descartada fue la de sustituir Amador por un nombre italiano: *Etica per Mario*, por ejemplo. La idea no nos convenció por más que considerásemos nombres comunes en ambos países. También dejamos de lado otros títulos plausibles como *Ética para un adolescente* o *Ética para un muchacho*. Finalmente no nos pareció mal subrayar el vínculo entre padre e hijo y privilegiar el aspecto educativo, por más que Savater declaraba su inclinación antipedagógica. Y así fue como el libro se publicó bajo el título de *Etica per un figlio* (*Ética para un hijo*). Queríamos que se hablase de él y, en efecto, se habló. *La Repubblica* le dedicó una página entera, con la entrevista que le hizo el escritor y periodista Franco Marcoaldi, que lo conocía y apreciaba desde hacía tiempo. En la entrevista se manifestaban hasta las pasiones privadas de Savater, por ejemplo los dinosaurios. Desde luego, se trataba de un filósofo *sui generis*. Que escapaba a todos los esquemas pudo comprobarse cuando Fernando vino a Roma para la presentación. Era un hermoso día de fines de septiembre y el acto fue precedido por una copa en el jardín de la editorial. Fernando llegó con una bolsa en bandolera sobre una chillona camisa hawaiana. Conservó la indumentaria para salir en un programa en vivo captado para la televisión en un teatro cercano. Todavía recuerdo su irónica presencia en la escena, la inmediatez con que respondía a las preguntas más sencillas, con una concisión que asombró al presentador, un experto hombre del oficio, habituado a interrumpir discursos demasiado largos.

Al final de aquel año tan difícil para nuestro país, cuando Italia parecía dominada por la mafia y la corrupción, un pequeño libro de reflexiones sobre la ética había obtenido un éxito sin precedentes. Y no sólo fue el más vendido en mi país, sino también en otros. En Italia, desde 1992, se llevan hechas veinte ediciones, lo cual significa que lo han leído varias generaciones de padres e hijos.

Desde entonces y hasta hoy, los libros de Savater se han traducido en Italia, siempre publicados por Laterza, con excepción de su narrativa: *Politica per un figlio*, *Etica come amor proprio*, *L'infanzia recuperata*, *Le domande della vita*, *Autobiografia di una ragione appassionata*, *Tauroetica*, etc. Cual más, cual menos, todos han tenido éxito de público y de crítica. Ninguno, no obstante, como *Etica per un figlio*. Y esto

explica por qué Savater, entre nosotros, sea conocido antes que nada por su capacidad divulgadora y formativa de una ética laica. Más que en España, en Italia hoy la influencia de la Iglesia sobre el discurso público –en especial en materia de educación– es fortísima. Pero también existe una opinión pública laica e intransigente, visible en las librerías, porque determina el éxito de libros de autores como el jurista Stefano Rodotà, el matemático Piergiorgio Odifredi o filósofos como Giulio Giorello y... Fernando Savater.

Con los años, la notoriedad italiana de Savater se ha acrecentado, en parte también por los vínculos cada vez más estrechos con nuestro país. En las concurridísimas lecciones públicas que impartió en los festivales de filosofía (Módena) y de literatura (Mantua), en los artículos de la civilmente comprometida revista *Micromega*, dirigida por Paolo Flores d'Arcais, o en los mayores periódicos nacionales, sus ideas nada convencionales han circulado cada vez más ampliamente. Y es que Fernando es un autor prolífico y sorprendente por su capacidad para explayarse en los campos más diversos, desde la ética a los caballos. Creo que su característica más rápidamente reconocible es, para quien lo trata por primera vez, la curiosidad, unida a la pasión y a la inmediata disponibilidad para las relaciones intelectuales. Para un editor como Laterza, que desde comienzos del siglo XX se propone la tarea de difundir la cultura «crítica», publicar las obras de Savater es un auténtico privilegio, porque la idea que Fernando tiene de favorecer un debate público abierto y cosmopolita, de cultivar la pasión intelectual a la vez que la duda metódica, es la misma que la de otros grandes intelectuales europeos que he tenido la fortuna de publicar, entre los cuales se encuentran Eugenio Garin, Umberto Eco, Norberto Bobbio, Paolo Sylos Labini, Ralf Dahrendorf, Jacques Le Goff, Eric Hobsbawn y Zygmunt Baumann.

Cuando, hace poco, Fernando vino a Roma a presentar *Ética de urgencia* en una escuela y por la televisión, cenamos juntos en Fortunato, una conocida *trattoria* cerca del Panteón. Estaban también mi hija y el corresponsal de *Libération* en Roma. Queríamos hablar con Savater sobre nuestro proyecto de *webmagazine* llamado *Eutopia*, realizado con un grupo de editores europeos para dar cuerpo a un debate público todavía hoy casi exclusivamente nacional. Aquella noche discutimos de muchos temas y, en particular, de los nacionalis-

mos y localismos resurgentes, que en las elecciones europeas han conseguido una gran representación. Savater nos habló también de los asuntos españoles con el aliento propio de un intelectual europeo acostumbrado a confrontarse con muchas y diversas culturas. Una vez más, la capacidad de Fernando de mirar las cosas desde un ángulo original me dejó estupefacto. Y una vez más, al salir del restaurante, pensé que son estos encuentros y estas «correspondencias» los que dan calidad al trabajo de un editor.

# FERNANDO SAVATER, A TRAVÉS DEL ESPEJO

El título responde con justeza a lo que quiso vislumbrar Lewis Carroll, aquello que se esconde detrás de la ruptura de las apariencias. El título tiene que ver con ello, pero también es una apuesta decidida, en el orden estético, contra el canon realista convencional. El título, por tanto, se me mostró idóneo para encabezar este comentario sobre la obra de ficción de Fernando Savater, y eso que la metáfora que implica ese «a través del espejo», respecto a la labor del filósofo y ensayista español, tiene que ver más con el otro modo de percibir la realidad y la escritura, no olvidemos que Savater es conocido sobre todo por sus ensayos, con incursiones en la ficción, sea ésta narrativa o teatro, que es complementaria a su labor como filósofo, pero nunca secundaria respecto a ésta.

Fernando Savater se definió en cierta ocasión como filósofo de compañía, en aguda contraposición con la tradición de la filosofía académica alemana, emblemáticamente representada por Hegel y Heidegger, tradición que rompieron en pedazos personajes como Schopenhauer y Nietzsche y que, quizá sin darse cuenta, era una manera de reivindicar no sólo su propia condición intelectual, sino un modo de entender la filosofía que ha recorrido toda la historia europea, desde los presocráticos y los escritos platónicos a los *philosophes* de la Ilustración, y que llega hasta nuestros días en los ejemplos ya clásicos de Ortega y Gasset o Paul Valéry. Es en este contexto donde hay que entender aquella frase de Octavio Paz referida a Valéry como quizá el más grande filósofo francés del siglo XX. La contraposición era, supongo, con Jean Paul Sartre, ejemplo de filósofo sistemático, académico en las obras que le hicieron famoso. Esa correspondencia entre el escritor mexicano y Fernando Savater no es la única en que coinciden sus universos ético-estéticos. Pero, por ahora, dejémoslo aquí: esa definición de filósofo de compañía es pertinente porque

abre paso a muchas otras facetas en que Savater ha descollado, desde luego la ficción –aunque su estilo se ajusta más, se muestra más idóneo en el teatro– y, desde luego, su labor como publicista, que merece un capítulo aparte. Sabida es su pasión por el artículo, que sin ir más lejos comparte con Ortega y que a Savater le viene de su maestro en las sombras, Voltaire, quien actuaría no tanto como gestor de ideas, sino de posturas vitales y éticas. En este sentido, a Fernando Savater le ocurre con los *philosophes* –en especial con el autor de *Candide*– lo que le aconteció mucho antes a Stendhal que, a caballo entre dos siglos, valoraba aún y con nostalgia los tiempos en que dominaba el *esprit*, palabra intraducible, pero que rebasa el mero ingenio y la brillantez intelectual para acercarse a una postura vital y ética. Fernando Savater sabe de ese *esprit* y le fascina, y parte de ese modo de concebir la vida se despliega ya en su primera novela, *Caronte aguarda*, donde no se reprime en citar incluso las marcas de sus puros favoritos o su pasión por las carreras de caballos –algo que me molestó cuando la leí por primera vez, porque estaba asido a otro tipo de tradición más purista, pero que con el tiempo he sabido contextualizar en esa postura de los *philosophes*– y en lo que Voltaire, de haber vivido en estos tiempos, también hubiera incurrido.

Esa tradición nos acerca al asunto de lo literario, ya sea teatro o narrativa. Hay una ligazón entre diversos autores, una especie de hermandad que, como la noción de tiempo para San Agustín, no es fácil definir en términos claros y precisos, pero que existe. Así, esa correspondencia entre personajes tan disímiles como Lampedusa o Sciascia –tan fascinados por Stendhal y Voltaire que el segundo incluso escribió una novela titulada *Cándido o el sueño siciliano*– o, desde luego, entre Valéry –admirador de Beyle a pesar de sus trucos de magia narrativos– y el personaje que nos ocupa, Fernando Savater, que ha sabido perpetrar como pocos la variedad del mundo –del suyo propio y de sus formas– en los diversos géneros que ha tocado. Hay una correspondencia entre todos ellos que nada tiene que ver con el estado de ánimo: Sciascia y Lampedusa tienden, como buenos mediterráneos, a una melancolía persistente pero nada estridente, mientras que Beyle necesitó del ejemplo de Italia para atemperar su genio, próximo al abismo romántico, con una postura ante la vida donde lo primordial es la libertad. Y aquí es donde entra nuestro autor: libertad de pensamiento, sí, pero también para cambiar de género, para reivindicar la pasión, en definitiva; libertad política, libertad como antónimo de una mal prometida seguridad. Todo esto, tan

ligado a la intimidad de un creador, subyace en los distintos caracteres, planea por encima incluso del estilo literario. Sólo así puede entenderse que consideremos pertinentes ciertas frivolidades de Voltaire –atemperadas por el transcurrir de los tiempos, pero persistentes a pesar de ser ya un clásico del Panteón– o del propio Savater, conscientes y gracias a las cuales subsiste la vida. En este sentido, cumpliría la misma función –si es que hay algo que cumplir en el arte– que el humor, donde nuestro autor se siente más que a gusto.

Siguiendo con las correspondencias, hay ciertas definiciones que Valéry dirige a Voltaire que bien pueden ser achacadas a Savater. «Es el hombre de genio por excelencia», dice, «el más libre de los humanos, el más rápido, el más despierto. A su lado, todos los demás parecen dormir o soñar. Atraviesa sus errores como un ser capaz de aniquilarlos con la misma presteza con que puede abrazarlos. En todos los demonios interroga, de todo responde. Se pronuncia sobre todas las cosas, en ocasiones atolondradamente, siempre con esa vivacidad que en él parece aumentar con la edad. Este hombre es una maravilla psicológica. Es la vitalidad misma, usando y abusando de un cuerpo frágil, siempre enfermizo, presa de indisposiciones, de miasmas, de desmayos; una naturaleza que, de mal en mal, de recuperación en recuperación, llega en su última vejez a una emanación extremada, lo que no supuso que dejara de poseer hasta el último día una inagotable capacidad de reacción». Maravilloso retrato que, páginas más tarde, remata con una afirmación que hace que el concepto de *philosophe* se entienda cabalmente: «No, no es filósofo. Es un hombre que ha probado con todos los géneros, que ha tocado todo, tragedia, epigramas, historia, epopeya, cuentos, ensayos, amén de una correspondencia innumerable, un hombre que ha puesto a Shakespeare de moda, que le ha asegurado la gloria a Racine y lo ha dejado establecido en ella; que, en la medida de sus fuerzas, ha estudiado, celebrado, incluso cantado a Newton, que se ha burlado de Leibniz, que ha llevado a cabo una guerrilla perpetua contra las religiones, aunque ha levantado y dedicado a Dios un pequeño templo a la entrada de su finca en Ferney: DEO EREXIT VOLTAIRE». Si cambiamos los nombres, desde luego no podríamos achacar a Savater haber puesto de moda a Shakespeare; estas líneas pueden, si no definirle, sí esbozarle, y es probable que todo ello estribe en el poder de divulgación de los dos hombres en la sociedad de su tiempo. Fernando Savater es un gran divulgador. Y serlo del modo en que lo ha hecho no es fácil.

Puede resultar extraño que, como ejemplo de la narrativa de Savater, evoquemos un ensayo, pero *La infancia recuperada*, libro ciertamente legendario para una generación que ronda ahora los sesenta años, resulta ser un escondido manifiesto del modo en que entendió siempre el oficio literario. Este libro, publicado en 1976, es rompedor, contestatario en tanto que reivindica el goce de ciertas lecturas y héroes literarios de la infancia como Julio Verne, Sherlock Holmes, Guillermo Brown, Lovecraft o Jack London y resulta extraño que las nuevas generaciones no sean conscientes de lo que tenía de provocación, pues el contexto en que se publicó era propicio a asistir a una representación de Beckett o a leer una novela de Gombrowicz –por no hablar de los entusiastas de *Finnegans Wake*– y reprimir en el inconsciente aquellas lecturas que nos habían deparado goces sólo comprendidos por los que sienten pasión por esa evasión tan verdadera, desde las novelas de Salgari a *La isla del Tesoro*, cuyo autor, Stevenson, es uno de los predilectos de Savater, algo que comparte con escritores como Borges.

¿En qué consistió, pues, la importancia de este libro? En tiempos en que la dictadura de lo estructural, de lo comprometido socialmente, de la experimentación lingüística –de cierta tiranía de la vanguardia, en suma– se había adueñado del imaginario cultural, Savater rompe lanzas a favor del goce sin límites de la lectura, sin trabas ni tartufismos, y reivindica la aventura, el poder de expansión de lo ético en los héroes. Aparentemente, no fue una labor fácil, pero los tiempos demandaban nuevos rumbos y el libro, a pesar de lo lejano que nos queda ya el año de su publicación y de la cantidad de títulos que Savater ha acumulado, sigue siendo referente en su vasta obra.

Así que en 1981 Fernando Savater publicó su primera novela, *Caronte aguarda*, un *thriller* en tiempos en que el género no entraba dentro de las lecturas propias de alguien proveniente de la alta cultura. Si el autor, además, era un filósofo, la extrañeza inicial daba paso a la provocación. Pero resulta que *Caronte aguarda* es un buen *thriller* y que escribir para un género como el policial estaba siendo coherente con lo propuesto en *La infancia recuperada*. Sí, la excelencia de esa novela consiste precisamente en que es un *thriller*, un *thriller* político además, cuyo género sirve como excusa –esto no hay que olvidarlo nunca en nuestro escritor– porque, al modo de los *philosophes*, escribe para plantear un dilema generalmente de índole moral: en este caso, la indagación que realiza Amador sobre el crimen de su hermana Laura, mili-

tante de izquierdas asesinada a martillazos por dos fascistas, que es a la vez un camino de reflexión sobre el problema del mal y que ayuda a plantear situaciones políticas concretas de la Transición describiendo, de paso, el modo en que el Poder utiliza a grupos incontrolados cuando conviene a sus intereses.

De ese año es, asimismo, su primera incursión en el teatro, género que se le da muy bien porque mediante el diálogo –sabida es la capacidad dialéctica de Savater– el ensayista muestra sus tesis sin las adherencias y las servidumbres de la narrativa, que posee sus propios, fascinantes y tiránicos caminos. *Juliano en Eleusis*, publicada por Hiperión con el subtítulo de *Misterio dramático*, evoca la figura del borroso emperador Augusto Juliano, que en pleno siglo IV quiso restaurar los antiguos misterios paganos en un Imperio inmerso en el Cristianismo. Hay un cierto paralelismo entre las posturas de Juliano y lo que el autor propende en el análisis de la Europa contemporánea, y ni que decir tiene que hay momentos en que se perciben bajo las palabras de Juliano los ecos del propio Savater. Además, en ella se nos descuelga un cínico, Menipo, esencial en su resolución, tanto que dice cosas así: «Quiero ser un perro en la plaza de Corinto y ver pasar a los vendedores de frutas y admirar el contoneo mercantil de las prostitutas y la marcial ingenuidad de los soldados. Prefiero la pantomima de los hombres a la farsa trágica de los dioses». Toda una declaración de principios. Y es que, entre el nihilismo vital de Menipo y la tendencia liberal ilustrada de Juliano –el anacronismo es consciente y buscado, como por otra parte hizo Gore Vidal en su novela *Juliano, el Apóstata*– se desarrolla esta obra, que de algún modo resume ciertas constantes del autor presentes hasta el día de hoy.

*Diario de Job* fue su segunda novela en orden de publicación, aunque el autor siempre dijo que la tenía pergeñada antes que *Caronte aguarda*, pero que la editó después porque le pareció una manera más radical de romper con los restos que de ensayo pudiera haber al escribir una narración; para evitar, en fin, que *Diario de Job* fuese calificada de ensayo disfrazado de novela. En ella, una de las gracias de Savater consiste en ilustrar el mundo moderno a través de ejemplos tomados de las edades pretéritas. Por ello, sus vicisitudes están vistas a través del personaje bíblico, recurso por otro lado muy típico de las épocas que otorgan importancia a la Historia, caso del siglo XIX, eminentemente histórico. En esto Savater continúa la tradición ilustrada. No olvidemos que el personaje de Job ya había sido ejemplifica-

do en Víctor Hugo como ejemplo de hombre moderno, ligado a la duda; un Hamlet de tiempos bíblicos, muy próximo también a la figura titánica de Prometeo.

En la novela de Savater, el ejemplo del héroe romántico de Víctor Hugo se transmuta en otra cosa, nos afecta ya a todos, es ejemplo de los hombres, no de los elegidos. A Job le gusta discutir, es un dialéctico, de ahí que uno de sus mayores sufrimientos consista en el abandono de esa pasión, hasta entonces irreducible. En realidad la novela es una confrontación entre Job, el hombre eminentemente libre, y la sociedad, que le aplasta por su complacencia con el poder o el conformarse con las opiniones ajenas. «Los viejos y gastados sueños colectivistas son fórmulas de miedo a la vida, cuando no de odio a la vida», dice Job en un momento de la novela, concepción que le acerca a ese modo de entender el ejercicio insobornable de la libertad, idea muy presente en los ensayos de Octavio Paz. Y continúa: «Cada cual ha de hacer en el alto risco su propio nido y volar desde allí tan lejos como pueda». Pero esa soledad, que en un primer momento pueda recordarnos a Zaratustra –no olvidemos las profundas ligazones de Savater con la obra de Nietzsche–, adquiere su carácter trágico cuando, no contento con esa soledad, intenta participar en hacer que parte del mundo se transforme en lo que él cree que es lo mejor. Esa participación es el origen de la tragedia personal de Job, aquello por lo que merece la pena luchar. El libro, sin embargo, aun siendo gozoso tiene trazos verdaderamente sombríos, incluso de sufrimiento, como corresponde, por otro lado, a estas figuras de la cima: Zaratustra, Job, Prometeo. Es parte de la deuda que tenemos al escribir sobre ellos.

*Vente a Sinapia* es una obra de teatro importante en la trayectoria dramática de su autor. El origen de esta pieza se halla en *Sinapia. Una utopía española del Siglo de las Luces*, que se atribuye al Conde de Campomanes y que José Luís Gómez entregó a Savater para que la adaptara a texto teatral. La posibilidad de poder llevar la comanda a cabo era absurda, pues el texto no daba para ello, pero sí para una excusa: Savater realiza una serie de reflexiones a la española sobre la utopía y, aunque basa la acción en momentos propios del XIX, lo cierto es que nos hace encontrarnos con Donoso Cortés, con el abate Marchena, con Joseph Conrad, Emil Cioran e incluso con San Antonio. Esto, que el propio autor calificó de disparate psicológico-histórico, le sirvió a Savater como metáfora extrema de lo que es la utopía y el irrenunciable derecho que poseemos los seres humanos para

soñar con ella. *Vente a Sinapia*, pues, posee la importancia de ser una obra de teatro que trata la utopía de manera ciertamente original, ofreciendo un lado español al asunto que complementa las ya clásicas definiciones de Bloch, Marcuse, Huxley o Orwell.

La siguiente novela que publica Savater es *El dialecto de la vida* (1985), una especie de homenaje a uno de sus escritores favoritos, Robert Louis Stevenson. La novela está estructurada en tres partes: lo que comienza siendo una novela de viaje –Alan, un hombre que sigue las huellas de Stevenson por Escocia– se mezcla con las reflexiones del fracaso amoroso de este buscador de huellas literarias con su mujer y, a la vez, con la fascinación que le produce David, el joven fotógrafo que le acompaña. La novela es sutil, bella, pues aborda la tradición del *bildungsroman* de una manera muy personal: hay una iniciación por parte de David, que descubre el mundo como efebo griego dirigido por el sabio maduro, pero hay también brumas y sombras –y no sólo por las ruinas de los castillos y las innumerables tabernas donde se bebe ese whisky que sabe a turba–. Hay también una reflexión sobre la impotencia de la filosofía para aprehender la realidad, hay una bella evocación de las huellas de Stevenson... en fin, una novela de viajes, una novela iniciática al modo goethiano, se convierte en una novela de signo moderno, más inquietante, con unas connotaciones nada armónicas, confusas incluso. Una novela de nuestro tiempo en definitiva. En este sentido, *El dialecto de la vida* es una de las mejores narraciones que ha escrito nuestro autor, que demuestra el modo idóneo en que las ideas pueden hacerse carne en la literatura. Nada más alejado de Savater que la novela de tesis, pero no la de ideas, si bien es cierto que cuando quiere recurrir a los efectos dialécticos, recurre al teatro. Tradición platónica, entonces, que tan grandes resultados ha dado en la historia del pensamiento occidental.

Como experiencia curiosa –ejemplo de que Savater es propenso a incurrir en los distintos géneros– convendría que citáramos el caso de *Un paso en falso*, texto televisivo que escribió para el programa *A través del espejo* y que luego se publicó en Anagrama bajo el título de *El traspié. Una tarde con Schopenhauer*, donde se trata de las horas que una joven escultora, Elisabeth Ney, pasa con el filósofo en su gabinete. La serie de televisión estuvo dirigida por Pilar Miró y, en ella, Fernando Savater realiza un *tour de force* muy divertido ironizando sobre Schopenhauer, uno de sus autores favoritos, al modo en que Aristófanes lo hizo con Sócrates en *Las nubes*. Ni que decir tiene que la joven está allí para

realizar un busto del filósofo, para inmortalizarle, según nuestros cánones, vamos. El traspie –el primero de los muchos que Savater achaca al filósofo– consiste en ofrecer esa enorme sima que separa las abstracciones del filósofo de la vida pura y dura, presentada en su más cruda realidad. La introducción de don Rodrigo de Zúñiga, un español que lleva a la realidad las opiniones del filósofo sobre el amor, las mujeres o la muerte completan una pieza de clamoroso sentido surrealista, en la que incluso se aparece el espíritu de Larra en el momento en que se invoca a un suicida o se presenta a Schopenhauer como un inmaduro permanente, como el eterno adolescente que trata siempre de perderse en las verdades inmortales. De la confrontación entre esa querencia y de su choque con la dramática realidad, de esa paradoja, en definitiva, es de lo que trata esta comedia un poco cruel, pero no tanto como para que apreciemos en ella cierta delicada comprensión irónica hacia los caminos extremos a los que puede llevarnos la filosofía.

La siguiente novela de Fernando Savater, *El jardín de las dudas*, quedó finalista del Premio Planeta en 1993. Es una obra importante dentro de la narrativa de su autor porque trata de un personaje que es casi, casi, un sosias que le ha acompañado gran parte de su vida: Voltaire, el *philosophe* más temido y execrado por la carandunia española del XIX, el que más sentido del humor poseyó –quizá junto a Diderot– y eterno provocador, amante de la vida y de las mujeres, hombre brillante hasta la saciedad, el escritor del que Valéry realizó ese retrato justo e inteligente que nos ha servido líneas atrás para realizar las correspondencias entre Voltaire y nuestro autor.

*El jardín de las dudas* describe a un viejo Voltaire que hace recuento de su vida mediante el recurso de escribir once cartas apócrifas firmadas en Ferney, su nido suizo. La destinataria de esa correspondencia es Carolina de Beauregard, una aristócrata casada con un noble español que se muere de aburrimiento en Madrid y que se alivia iniciando esa correspondencia. Voltaire habla de su infancia marcada por el jesuitismo, del libelo contra el regente Felipe de Orleans, que hizo que el *philosophe* sufriera año y medio de prisión en La Bastilla, de su estancia en Inglaterra, donde conoció el respeto a la libertad individual y abominó de la cocina inglesa (de la que dijo sólo podía ser tolerada desayunando tres veces a lo largo del día), de sus amores con la condesa de Châtelet, de su gran amor por el teatro o de su trabajo como Chambelán en Prusia, de sus relaciones, por tanto, con el Gran Federico, de sus labores y colaboraciones en la Enciclopedia, de

sus polémicas con Leibniz, La Mettrie y Rousseau, o de, en fin, su intervención en el proceso judicial de Juan Calas. Una biografía intelectual, en suma, que Savater realiza para tomar posición, no hacia la Ilustración, sino hacia una parte significativa de ella. No le interesa tanto Locke, Berkeley, las mónadas de Leibniz, las utopías de Rousseau o las de Condorcet; ni siquiera el materialismo de Diderot –no hablemos del que profesaba el Divino Marqués–, sino la moral de la Ilustración, la postura ética ante las creaciones de progreso, libertad, razón, igualdad y fraternidad.

En este sentido, es interesante destacar la idea de la España que se tenía entonces. Voltaire no se hizo nunca una idea cabal de nuestro país y prácticamente no lo menciona en sus cartas, pero para eso está la aburrida Beauregard, que califica a Madrid de «simplón pueblo grande donde se vive para ver morir en el ruedo». Tiene gracia que la misma Beauregard exceptúe a la Vasconia, zona que dice estar más imbuida del espíritu ilustrado, quizá por su proximidad con Francia. Hermoso guiño de Savater a su lugar de nacimiento en una narración llena de ellos. Quizá lo más significativo del libro consista en el planteamiento abierto del gesto de Voltaire, de su ejemplo en una serie de querencias e ideas ilustradas que a veces no cuadran con otras referencias esenciales de la conformación savateriana del mundo, en especial con los grandes pensadores de su cuerda que han atisbado como pocos el nihilismo: Nietzsche y Cioran. Pero dejemos la rigidez del debate de las ideas. Esta novela es más gozosa, más apegada a la vida y puede resumirse en el grito –casi una invocación, a modo del *evohé* griego– que lanza Carolina de Beauregard a Voltaire en una misiva: «Por favor, me ahogo, mi hastío empeora porque se le mezcla el asco. No hago más que hablar de inquisidores, beatos y frailes. ¡Rápido, abrid las ventanas, necesito aire! Es decir, necesito más Voltaire. Vuestra vida, amable señor, está jalonada por cientos de obras maestras de todos los géneros. Pero permitidme que me desvíe por el momento de ellas y os pregunte sobre una cuestión más íntima que también ha suscitado numerosos comentarios, los unos dictados por la admiración y los demás por la envidia. Se dice que no habéis tenido más que un verdadero gran amor en vuestra fecunda existencia y que en ese amor se mezclaron todos los estilos que os son favorables, pues hubo en él filosofía, enredo picaresco y finalmente tragedia». La Châtelet, en suma. Cita que demuestra el goce con que Savater ha incurrido en este libro: parecería que está inventándose una réplica de una carta de Madame Du Deffand. Goce estilístico que comprende la

inmersión brutal de la realidad más inmediata. Citemos el final del libro. Es significativo el modo que tiene Savater de entender la obra, sujeta a los avatares más cotidianos: «Concluido el libro se produjo el secuestro por ETA del industrial Julio Iglesias Zamora. Muchos defectos y miserias tuvo Voltaire, pero al menos dejó claro al lado de quienes nunca hubiera estado: cada vez que asistí a una manifestación donostiarra contra ese secuestro y contra los terroristas estuve seguro de contar con su aprobación e incluso de representarle». Es imposible decirlo más claro.

Muchos años después, cuando ya había publicado *Ética para Amador* y *Política para Amador*, Savater se descuelga con una novela juvenil, *El gran laberinto*, donde se nos ofrece el Savater de siempre, el polemista y el dialéctico; el inevitable escalador de didascalias siempre razonadas y razonables, pero en un tono mucho más distendido. No hay que olvidar que uno de sus libros más afamados fue *La infancia recuperada* y en esta narración se ajusta punto por punto al canon que contenía aquel ensayo: puro placer del texto, la aventura de la vida transmutada en la aventura de la lectura. Y lo hace con un texto de marcada tendencia surrealista. ¿Cómo, si no, entender ese extraño partido de fútbol donde hay decenas de jugadores que marchan a cuatro patas y que, cuando un aficionado festeja un gol, hay una fuerza que lo lleva al campo donde su cuerpo desaparece quedando sólo la cabeza, convertida ya en un nuevo balón? Se diría una representación ensañada de un partido de fútbol ideado por Lewis Carroll. Cuatro niños en todo el estadio son los únicos que no caen bajo el hechizo de quedar prendados en los asientos en espera del sacrificio y, para rescatar a sus atolondrados y fascinados padres, que andan por allí cautivos, tendrán que superar ocho pruebas en las que se toparán con figuras emblemáticas de la lectura, de esas que no pueden ser preteridas: el monstruo de Frankenstein, el Golem, el Quijote, Shanti Andia, el maravilloso aventurero ideado por Pío Baroja, Oscar Wilde, Jan Patocka, Leonardo da Vinci, Otelo... La recompensa es la libertad, claro, como no podía ser menos en esa novela donde en primer término se homenajea a Don Quijote, aquel que dijo «La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones». Creo que, en el fondo, esta novela es el planteamiento, en otro plano, de lo que Savater defiende en *El jardín de las dudas*, es decir, una ética surgida de la idea del bienestar común ideado en la Ilustración y que en este libro se contrapone a la manipulación del deporte, simbolizado en ese extraño partido de fútbol y en la imposición totalitaria de las dictaduras. La figura del Che –lo que

éste significa en la novela, una parábola de la idea de libertad— es buen ejemplo de esa defensa de lo liberal ilustrado presente en un libro para niños en el que resaltan, asimismo, las correspondencias —en el orden de presentación de algunas actitudes respecto al deporte— con *W o el recuerdo de infancia*, la bellísima narración de Georges Perec.

En 2008, Fernando Savater ganó el Premio Planeta con *La hermandad de la buena suerte*. En la reseña que hice de esta novela, la relacioné con *El jardín de las dudas* justo por el aire fresco que la lectura de Voltaire procuraba a Savater siempre que se acercaba a cualquiera de sus escritos. Me referí entonces a la actitud eminentemente didáctica de sus narraciones y a cómo la trama de la novela estaba supeditada a ese afán didáctico. Y para los que piensen que esa actitud puede constituir una rémora, habrá que recordar que novelas como *Candide* o más recientemente muchas de las escritas por Leonardo Sciascia, están en plena concordancia entre una excelencia literaria y una didáctica, basada normalmente en la ética, que no chirría en modo alguno. Aludí también a que esta novela de Savater participa, pues, de la ligereza que hizo célebre al género en su tiempo y —a la vez y como consecuencia de la misma— de una exigencia a la claridad en la forma, en la estructura y en el estilo, que hacen de ella una suerte de fábula de queridas tesis desarrolladas por el autor en otros libros suyos, como por ejemplo, el azar. Para Savater el azar es como el misterio: gracias a él, a que nuestra razón no ha llegado a delimitarlo todo, el hombre parece gozar del supremo juego de Dionisos o aterrizar con él. Y esto es importante, tanto que la lucha contra el determinismo —es decir, la reivindicación de la libertad— constituye en Savater uno de los pilares fundamentales del ejemplo que otorgan sus personajes literarios.

El azar, siempre presente en los juegos y en especial en uno que el autor estima hasta la exasperación: las carreras de caballos. Esta novela trata de carreras de caballos, pues, y también de una Hermandad de nombres que apenas disimulan lo emblemático: el Príncipe, el Doctor, el Profesor, el Comandante, que son una especie de conjurados de la Fortuna, con ese espíritu que bien dirían haber tratado dos de los autores por los que Savater siente pasión, Robert Louis Stevenson y Gilbert K. Chesterton, amante de las paradojas. La novela trata, entonces, de dar cuenta de una Hermandad que lucha por exorcizar el infortunio y saber del goce. Una especie de masonería de la sabiduría de la vida, al modo del grupo al que se decía que pertenecía Molière. La

trama es deliciosa por lo que tiene de suspense, con jockey desaparecido, por supuesto, y una gratificante parodia, al final de la novela, de una carrera de caballos. Una novela que es deudora del espíritu de *El jardín de las dudas*, pero que se inscribe ya en una nueva etapa, quizá menos buscadora de la polémica y de la dialéctica y más complaciente con las manías de su autor. ¿Estilo tardío? No me atrevería yo a llamarlo así. Más bien una postura muy consciente de aquel que quiere cultivar su propio jardín... intelectual. Ahora los protagonistas de las novelas de Savater no sufren por arrojar a la palestra social, como Job. Ya no hay tanta controversia, sino aceptación de los propios goces.

La última novela de Fernando Savater es, por ahora, *Los invitados de la princesa*, por el que fue galardonado con el Premio Primavera de Novela 2012. Se trata de una narración que ahonda en el modo de presentar las fábulas del siglo XVIII, algo que le encanta, que le fascina, que le resulta irresistible. Además, lo de presentar a una serie de personajes –escritores por más señas– en un espacio delimitado, posee algo propicio: se puede novelar al modo de una obra de teatro, género en el que Savater no incurre desde hace años. Los escritores están encerrados contra su voluntad en una isla porque las cenizas de un volcán impiden usar el aeropuerto, cosa que le sucedió a Savater en Milán cuando las cenizas de un volcán islandés dejó incomunicada a media Europa, y están allí porque habían ido para celebrar un Congreso, un festín cultural. Y, obligados a mirarse de nuevo las caras, idean contar historias, una para cada día de la semana, un poco al modo del Decamerón de Boccaccio, donde las cenizas de un volcán sustituyen a la peste. Excusa literaria apenas disimulada para presentar disertaciones deliciosas sobre el amor, la vejez, la religión, la soledad, la muerte, la ciencia –a la que compara con la literatura como un emplearse en vivir en un sótano con luz eléctrica, en lugar de un gran espacio luminoso abierto con enormes ventanales al mar–, la tecnología, la filosofía como zozobra del alma, el valor de educar a los hijos en defensa propia y no como una propiedad y, por supuesto, sobre la infinita capacidad de goce que proviene de la lectura: «No hagas caso de quienes dicen que la lectura es una provechosa afición o un respetable modo de entretenerse: leer es una forma de vida, una adicción subyugadora y excluyente». Leer como posesión, como una pasión diabólica, incluso, y sin exorcismo posible.

Hasta aquí las novelas y obras de teatro que Savater ha escrito, pocas si lo comparamos con sus libros de ensayo, pero que

forman un conjunto memorable. Sin embargo, no estaríamos finalizando cabalmente este recorrido apresurado sin dar cuenta de un libro de relatos, algunos muy cortos, que Savater publicó en 1986 con el título de *Episodios pasionales*. Y lo traemos a colación en este apartado final porque se trata de un libro de relatos de terror, género en el que a un apasionado de la literatura anglosajona como él, no le ha disgustado nada incurrir. Pero esa incursión posee una originalidad que apenas disimula lo inquietante de su tesis, que puede resumirse en algo así como «No sea usted tan complaciente consigo mismo. Puede ser un asesino», lo que nos llevaría a pensar en la literatura gótica, en la inquietud extraña de M.R. James o en Arthur Machen, los dos maestros británicos del relato de fantasmas, en Marcel Schwob, que adoraba Borges, en Borges mismo, en Chesterton, en Lovecraft..., pero también en Hitchcock, que bebe de esa tradición y la complementa con toques cínicos, donde lo humorístico no desdeña lo dramático pero ayuda a empuñecer los contrastes violentos entre luces y sombras. En suma, una inquietud sutil, perversa, muy de juego intelectual, donde hay cuentos como «Orden de luna» de clara intencionalidad lovecraftiana y otros de marcado juego de sofisticación estructural, caso de «Habitaciones individuales». Un libro que no se suele citar cuando se hace referencia a la obra de ficción de su autor, pero que es significativa en tanto que redondea el enorme abanico de modos de exposición narrativa desplegado por Savater. Por eso, no está nada mal que como cierre, al modo del *Finnegans joyciano*, completemos con unos relatos góticos el recorrido a una trayectoria que se abrió con un *thriller* y que, a su vez, era declarada transgresión al goce de la lectura y a la escritura presente en *La infancia recuperada*.

Otra vez Paul Valéry como despedida en unas palabras que incumben a Voltaire pero que deberíamos dejar abiertas en lo referente a esta parte de la obra de Savater, la de ficción. En una conferencia que dio en la Sorbona el 10 de diciembre de 1944, con motivo del 250 aniversario del nacimiento de Voltaire, Valéry comienza con un anhelo: «A menudo, se me ocurre imaginar una obra singular, difícil de escribir aunque no imposible y que alguien compondrá algún día, que ocuparía un lugar en el tesoro de nuestras letras inmediatamente detrás de la *Comedia humana*, de la que sería una deseable secuela, dedicadas a las peripecias y pasiones de la inteligencia. Sería una Comedia del Intelecto, el drama de las existencias dedicadas a comprender y a crear. Tal obra mostraría cómo cuánto distingue a la humanidad, cuánto

la eleva un poco por encima de él de las monótonas condiciones animales, se debería a la existencia de una pequeña cantidad de individuos, a quienes debemos de qué pensar, como debemos a los labradores de qué vivir».

No hay duda de que Savater, salvando las distancias de coherencia totalizadora de Balzac y que desea el propio Valéry, ha querido rendir homenaje a esa Comedia del Intelecto –aunque quizá escrita en minúsculas, del modo en que ha sabido– con humor, ironía, goce y enorme capacidad ética. Es la lección de uno de los pensadores más dotados para la divulgación de los grandes temas, pero también de los pequeños. Es la lección que hemos aprendido de Fernando Savater.

Por Juan Malpartida

# DIÁLOGO CON FERNANDO SAVATER

POR UNA POLÍTICA DE LOS CIUDADANOS

Cuando, en mi adolescencia, desperté a la conciencia social y filosófica, allá por los primeros años de los setenta, Fernando Savater ya estaba allí. Escribía sobre filosofía desde unos presupuestos anarquistas, atraído por la falta de fundamento ontológico de los valores y por su otra vertiente, su construcción histórica; cierto nihilismo (Cioran) y sospecha crítica de los valores (Nietzsche), aunque para dirigir su reflexión hacia las éticas de Kant y Spinoza. También escribía sobre *derbys* –como el famoso de Epson–, sobre vinos franceses, sobre literatura fantástica y sobre Stevenson. A pesar de su juventud, me parecía un señor mayor y muy sabio. Fumaba puros y hablaba mucho, mirando a veces directamente al techo, para descender de pronto a la mirada del interlocutor, con una sonrisa. Era combativo y siempre tenía razón, aunque no era la razón de siempre. Algo que apenas si observaba, pero que sin duda calaba en el lector que yo era, es que su pensamiento no era marxista, ni estaba trufado por los tics del pensamiento comunista de su época, como el ideario (más o menos explícito) que profesaba una de las publicaciones donde aparecían sus artículos entonces, *Triunfo*. No era Vázquez Montalbán o Haro Tecglen, pertenecientes a una generación anterior a Savater. Ninguno de ellos hubiera podido escribir *La infancia recuperada* (1976), una obra preciosa y extraña entre nosotros. Ahí están sus viejos amores, que no ha dejado de remozar: Conan Doyle, Kenneth Anderson, Richmond Crompton, Salgari, Edgar Allan Poe, Tolkien, Stevenson y Agatha Christie, entre otros. Nunca se ha recuperado de estas lecturas, hasta el punto de que acaba de hacer unos programas y un libro sobre la vida de algunos escritores entre los que se cuentan el autor de *La isla del Tesoro* y la popular escritora inglesa, que nunca pretendió ser escritora y cuya relación con su personaje central, Poirot, me cuenta



Fernando Savater © Sara Torres

que es un caso tal vez único en la literatura detectivesca hecha por mujeres: no es un ideal, sino alguien a quien casi detecta. En aquel libro del joven Savater está ya, si no todo su mundo, sí, un mundo que nunca dejará de ser el suyo. En cierto modo, Savater nos dio, al sesgo, un adolescente que reconocemos en la literatura inglesa, francesa y alemana, pero inexistente hasta entonces en nuestras letras, donde el joven es un calco del adulto o un pícaro. Pero lo curioso es que por los mismos años escribe *Ensayo sobre Cioran*, una reflexión apasionada sobre un pensador totalmente desconocido en España y casi opuesto a Savater, con preocupaciones que, en principio (y también al final), le son lejanas. «Un día me contó Cioran que no le perdonaba a Dios no existir. Después de habernos ofrecido la repuesta, decía, era imperdonable que no existiera», me dice Savater tras esta entrevista, mientras caminamos a un restaurante cercano a su casa. Pero Cioran era (y es, porque esto no caduca) un magnífico escritor, una pasión por los límites de la experiencia filosófica en cuanto que vivencia y, en lo personal, un interlocutor de reflexión no exenta de humor.

Savater, metódico y trabajador, imaginó en su inicial andadura que quizás escribiría una pequeña obra, cincelada, como la de Lichtenberg, y luego se retiraría, sin duda sumergido en una imaginación literaria asistida por la lectura y el cine. Siempre le ha encantado estar en su casa, levantarse temprano y leer, escribir alguna página, pero no sabe cómo ha acabado escribiendo casi treinta mil páginas y recorriendo el mundo una y otra vez, especialmente América y el sur de Europa, como si los trenes, aviones y hoteles fueran una segun-

da casa. Ensayos filosóficos, literarios, políticos, artículos al paso de cuestiones en las que se dirimen el derecho y la obligación, el individuo y la colectividad, pero también novelas y obras de teatro. Por su producción, es una suerte de Lope de Vega del ensayismo; por su espíritu, un Voltaire moderno, menos interesado por las ciencias que su admirado francés, pero con igual espíritu combativo, a un tiempo público y privado. La privacidad en Savater colinda con el juego, que en él casi siempre es literario. Pero por su manera de pensar, más que de Voltaire es un heredero de Diderot. Hoy, cuando cualquiera que repite a Foucault o Deleuze se denomina filósofo, Savater, con una sonrisa irónica que trata de decir «así son las cosas», afirma no serlo. Pero no es nada nuevo en él, porque lleva diciéndolo casi desde que comenzó a pensar. Muchos se apresuran a darle la razón en esto cuando en otras tantas cosas se la quitan pero, filósofo o no (quiere decir, Platón, Aristóteles, Hume, Spinoza, Kant, Hegel), sin duda nos ha ayudado a pensar mejor.

—«Yo no quise ser filósofo, quiero decir, profesor de filosofía, porque no creo que sea filósofo, y no lo digo con falsa humildad. Creo, sí, haber sido un buen profesor, porque nunca he pensado que supiera, sino que ignoraba tanto como los alumnos; quiero decir, que me había costado tanto saber lo que sabía y lo tenía tan reciente que me era fácil ponerme en la ignorancia de los demás. Y creo que he tenido la facultad de expresar las ideas con claridad. No la enrevesadas y sutiles metafísicas, sino lo más razonable y cotidiano. Siempre he creído con Orwell que la claridad expositiva es una obligación ética. He escrito mucho en diarios y revistas y nunca me hubiera perdonado ponerme estupendo. No me ha salido. No quise ser filósofo en sentido estricto, porque a mí lo que me gustaba y me sigue gustando es la literatura. Pero tenía que ganarme la vida de alguna manera. Ahora bien, me ha venido muy bien estudiar filosofía, estudiar ciertas obras, porque me ha ayudado a penetrar en lo que me importa. Pero ahora, que estoy jubilado, leo poca filosofía, no me creo en la obligación de estar muy al día. En cambio leo y releo literatura. Acabo de releer todo Flaubert, las cartas incluidas».

*Todos sabemos que no es lo mismo leer a un autor a los veinte que a los sesenta. Leer La montaña mágica a los veinte años puede ser apasionante, pero nunca subiremos del todo a ella, al menos que envejecemos en la subida.*

Yo leí de muy joven a muchos grandes escritores, pero me he dado cuenta de que no podía entenderlos, porque no me asistía la experiencia.

*Me pasa por la cabeza preguntarle por ciertos escritores que siempre se le han resistido un poco, como Mann, Musil o Proust, pero como hablamos muy rápido no salgo de la Normandía. ¿Y cuál crees ahora que es la obra mayor de Flaubert?*

Hay gente que tras un viaje a Italia señala que lo que más le ha impresionado es ese pequeño cuadrado en la capilla de una iglesia pequeña de una calle oscura de Roma, pero la verdad es que no, lo que más impresiona es la Capilla Sixtina o la Piedad. Y con Flaubert, qué duda cabe de que *Madame Bovary* es su obra más perfecta, aunque *La educación sentimental*, que se me resistió en la juventud, me parece una gran obra, que abre mucha literatura moderna.

*Cioran decía que prefería su correspondencia a sus novelas.*

Claro, es la orgía perpetua, como la llamó Vargas Llosa, porque ahí no tiene que cuidar la armonía, la coherencia de los personajes, es él mismo entregado a sus deseos, elucubraciones, delirios y reflexiones. Por cierto, yo creo que ese es el mejor ensayo literario de Mario, como el *Sor Juana Inés de la Cruz* es el mejor de Paz. Lo de Octavio es curioso, porque no es que supiera, por ejemplo, tanta antropología, pero era capaz de escribir un libro sobre Levi-Straus en el que dice cosas que probablemente ni siquiera se le ocurrían al antropólogo francés. Paz era realmente inteligentísimo, como también le ocurría a Ortega. Por eso se puede acudir a sus obras por cualquier parte sabiendo que encontraremos sugerencias que uno puede continuar por su cuenta.

Savater no sólo ha reflexionado sobre el nacionalismo excluyente, sino que ha sufrido durante muchos años sus consecuencias, reaccionando con valentía y tenacidad en un país donde se suele mirar para otro lado fácilmente. La deriva del nacionalismo catalán está suscitando en nuestro país actitudes confusas, además de peligrosas. Sorprende a veces oír a pensadores que desdeñaron *Política para Amador* no entender lo que es una constitución democrática.

*En tu reciente ¡No te prives! Defensa de la ciudadanía, hay numerosos artículos sobre la deriva del nacionalismo catalán.*

El problema de los nacionalismos es que, a diferencia de la política, compartas sus criterios o no, no hablan de cosas concretas, no entienden el espacio común como social, como una búsqueda común, sino desde un identidad cuya realidad ya se ha dado, que está en algún pasado, en los orígenes sin fechas de los nacionalistas vascos o en la historia antigua de los catalanes. La políti-



Fernando Savater © Sara Torres

ca de los ciudadanos se enraíza en el futuro, es lo que queremos hacer, lo que nos da sentido, y no el sentido lo que determina lo que queremos hacer. El nacionalismo supone que le iría mejor si ellos se quedaran solos, supone la existencia de un ser que no es un ciudadano sino perteneciente a un pueblo, como si un pueblo pudiera expresarse, votar. Sólo votan los ciudadanos, no gallegos, catalanes o españoles. Naturalmente, estos expresan su voluntad, pero no desde aquello que supuestamente los hace irreductibles, sino desde lo que tienen de iguales con el resto de los españoles, sean andaluces o valencianos. Mi diferencia cultural (mi gusto por la música popular de mi ciudad, las costumbres culinarias o la lengua) es justamente la que puedo cultivar y disfrutar libremente si primero me concibo como ciudadano, y si entiendo que los otros también lo son, se apasionen por la paella valenciana o por los verdiales. La lengua no me diferencia de los otros, y menos en España, donde disfrutamos de una lengua que compartimos todos, porque cualquier lengua es un órgano de comunicación antes que de diferenciación o de identidad. Sirve para dialogar y entendernos. La famosa inmersión lingüística –cuya realidad ha sido analizada críticamente, y muy bien, por Mariano Fernández Enguita en un artículo–, que es lo que quieren blindar los de la tercera vía, no es más que inmersión nacionalista. Se trata de que te venden una lengua con los contenidos puestos, no para pensar desde ella. Lo que no sé es cómo tantos se creen estas cosas, cómo creen que separarse de

la nación española, hacerse más pequeños e idénticos, les va a dar menos problemas, mayores libertades, justicia y prosperidad. Tampoco entiendo –y algunos son amigos míos, para mi tristeza– que crean que es lo mismo defender la independencia de Cataluña que al estado español, cuyo marco legal –la Constitución del 78– ampara precisamente la diversidad de los españoles pero la igualdad de derechos y obligaciones. «¡Ningún nacionalismo!», afirman, como si defender la Constitución lo fuera, como si no se pudiera hablar de España como la noción que engloba, sin reducir, la diversidad que nos constituye. La democracia no apela a los pueblos, sino a los ciudadanos; no a la identidad cultural, sino a los derechos y obligaciones que nos hemos dado en un marco legal. Nadie ve al pueblo, sólo a los ciudadanos, que son listos, honrados, tontos o sinvergüenzas, pero son realidad concreta, mientras que los pueblos son siempre buenos y valerosos. Al pueblo nunca lo ves en la calle, nunca lo oyes, está en todas partes y en ninguna. Sin embargo, hay unos señores que te dicen lo que es el pueblo e interpretan sus deseos más profundos que, curiosamente, se convierten en lo que, en nombre de esa identidad popular, comienza a reivindicar la gente, como si lo hubieran echado de menos siempre. Todo el mundo quiere ser pueblo porque ser pueblo es como ser de la Real Academia, inmortal.

*Sorprendentemente, el Gobierno quita la asignatura de "Educación para la ciudadanía", como si no fuera necesario educarnos en las leyes y normas que nos dimos libremente.*

Si de lo que se trataba haciendo desaparecer la asignatura de educación para la ciudadanía era hacer desaparecer la educación cívica, ya lo han conseguido. Porque el nacionalismo lo que quiere es no pensarse como verdaderos ciudadanos, como iguales a otros ciudadanos, sean franceses, gallegos o alemanes, sino como pueblos, que no sabemos nunca bien lo que es.

*Algunos políticos muestran que están muy al tanto de esa realidad emocional de reacción manada, porque utilizan muy bien esos resortes profundos, primarios, en beneficio de imaginarios que parecen nítidos pero que son confusos y peligrosos. Por otro lado, son sentimientos, como ha estudiado Marta Nussbaum, que a veces son buenos, en la medida en que apoyan decisiones creativas que benefician a una gran mayoría sin apenas perjudicar a la minoría.*

Aunque todo esto hay que discutirlo apelando a la racionalidad, la verdad es que apenas si tiene que ver con ella. Bertrand Russell

decía al final de su vida que había cometido un error discutiendo con los hombres como si todos fueran realmente racionales. No es que no haya emociones en el pensamiento sino que tendemos a ser pensados por impulsos que están lejos de ser razonables. Todos tenemos músculos, pero no por eso somos atletas, para ello hay que ejercitarlos. Lo que te quiero decir es que hay que rescatar a la ciudadanía del secuestro a que se la somete en nombre de los pueblos, que es una noción que me recuerda a la famosa democracia orgánica de Franco. Todas esas ideas pre-estatales y que, por lo tanto, son manejadas e imaginadas como quiere cada cual son caldo de cultivo de populismos simplificadores, porque el populismo es una suerte de democracia para perezosos mentales.

*Pensar cuesta, pero lo peor es que otros piensen por nosotros. Fernando, oyéndote, leyéndote, creo que se podría afirmar que si bien nunca tuviste un gran peso de ideologías políticas, ahora te has aligerado aún más.*

No me importan ciertas pretensiones en lo filosófico, y hasta me parecen necesarias, pero en política el exceso de facundia no ayuda, se convierte en eso, en palabrería. Yo soy un socialdemócrata y trato de pensar con sentido común. Mi idea de la democracia y de la educación es totalmente laica, de ahí mi vieja admiración por el sistema francés. Mi laicismo democrático consiste en pensar que no puede haber, como pretenden los nacionalistas de nuestro país, condicionamientos pre-políticos, que casi siempre abogan por privilegios y ventajas. La democracia, es decir, sus actividades políticas, proclamas y búsquedas no se legitiman en nada exterior a sí misma. Por eso el derecho a decidir de los pueblos es una idea poco moderna, más bien reaccionaria. Los pueblos no se constituyen en sujetos políticos... Y el derecho a la diferencia no puede constituirse en diferencia de derechos.

*Pero el marco político no puede ser definitivo, porque la realidad cambia.*

Claro, pero el problema es que las injusticias y abusos que se comenten en democracia son vistos por algunos como si viviéramos en una verdadera tiranía, sin observar que es precisamente la democracia la que nos permite hacer público, criticar e impedir dichos desmanes. Hay gente que no ha movido un dedo para lograr lo que hoy tenemos y que rápidamente se desgañita para pedir que se cambie la Constitución, cuando en realidad deberíamos tener el coraje político y cívico de aplicarla con celo. Hay mucho

justiciero moralista, pero poca autocrítica, y un ciudadano ha de ser autocrítico, porque aunque no es totalmente responsable de lo que hacen sus representantes, sí lo es, o debería serlo, en alguna medida. Es curioso, pero pocos lo señalan: son sobre todo los nacionalistas los que ponen los ojos en blanco afirmando que la Constitución está agotada y hay que cambiarla. ¿Acaso porque ya no pueden sacar más privilegios de ella en beneficio de identidades que carecen de alteridad, que se suponen como únicas y soberanas en lo político?

*¿La respuesta es Europa, en el sentido de comunidad política?*

Al menos es lo opuesto a nacionalismo. Los nacionalistas, aunque dicen ser muy europeos, en el sentido de que valoran el significado de la Comunidad Europea, en realidad no lo son, no pueden serlo, por todo lo que ya he dicho.

*Imagino que apruebas la Comunidad Europea como una suerte de federalismo, pero ¿te parece viable en España?*

El federalismo es un acuerdo de unión de lo que previamente está separado, no de lo que ya está unido, aunque sea con algunas dificultades de entendimiento entre algunas partes. Por otro lado, no creo que les interese a los separatistas, salvo si es asimétrico, lo que sería antidemocrático. Como antidemocrático es pensar unilateralmente el derecho a la independencia, porque supone la derogación de los derechos del resto de los ciudadanos. ¡Ay, cómo nos empeñamos en ser catalanes, vascos o extremeños, y cuántos nos cuesta ser españoles! Por lo visto, para algunos es sinónimo de derechista, de reaccionario. No, ser españoles hoy día es defender las diferencias que nos constituyen en un marco común cuya soberanía reside en los ciudadanos.

MESA REVUELTA

# David Foster Wallace y el aburrimiento

*Por* José María Herrera



David Foster Wallace se suicidó en 2008. Tenía cuarenta y seis años y hacía veinte que recibía tratamiento farmacológico por depresión. Sobre la mesa de su escritorio se encontró el manuscrito inconcluso de su última novela: *El rey pálido*. La obra es la autobiografía muy poco convencional de un hombre que ha descubierto la importancia del aburrimiento en el mundo contemporáneo.

Aburrimiento... De repente el tiempo no fluye o transcurre tan despacio que parece estancado, las cosas apenas nos dicen nada, nosotros mismos experimentamos una sensación de vacío que se vuelve opresiva y de la que procuramos huir emprendiendo cualquier tarea, la mayoría de las veces sin éxito. Afortunadamente no es una situación habitual porque vivimos en una época que ofrece de antemano todo lo necesario para evitarla. La televisión, el hilo musical, el teléfono o el ordenador de bolsillo impiden que tengamos que lanzar continuas miradas al fondo de nuestro ser. En ocasiones, sin embargo, nada de esto sirve: la conciencia –tan cómoda mientras la distraen poderosos estímulos– se agrieta y bajo ella se abre, de pronto, un abismo del que instintivamente nos apartamos. Una repentina clarividencia ilumina nuestra vida, pero se trata de una luz dolorosa ante la cual retrocedemos espantados. Este apartarse con horror y repugnancia de uno mismo se decía en latín *abhorreo*, verbo del que proceden los nuestros aborrecer y aburrir.

El aburrimiento manifiesta un vacío y, al mismo tiempo, la contrariedad de advertirlo. Cuando surge, se produce una perturbación del sentido. Aunque se trata de una experiencia consustancial al

ser humano, hasta finales del siglo XVIII no empezó a generalizarse el uso de ese término para designarla. Otras voces estaban vigentes y otras nuevas competirían con ella: *taedium vitae*, *accidia*, *daemon meridianus*, *malaise*, *ennui*, *spleen*. A todas subyace la idea de desgana que caracteriza al aburrimiento e incluso una de ellas –la primera– incluye el matiz de repugnancia del vocablo latino (*taedium* proviene de *taeter*, de donde «tétrico»), pero hay algo en el concepto moderno de aburrimiento que las desplazará a todas, un matiz decisivo, y es el hecho de que lo que hastía y repugna sea uno mismo, la vida que uno lleva, el vacío que halla en el fondo de su ser. Que la sociedad contemporánea combata este vacío con toda su energía, produciendo un continuo y espectacular ajeteo para no tener que enfrentarse a él, muestra hasta qué punto lo teme. El problema es que la movilización contra el aburrimiento revela también una huida generalizada del ser humano ante su propia esencia. La cosa ha llegado al punto de que incluso se propone aprovechar los recursos tecnológicos a fin de crear una nueva especie despojada quirúrgicamente de inquietudes metafísicas. ¿Se habrá cansado el hombre de sí mismo?

Aburrimiento y genialidad se asociaron en Grecia a la melancolía. Esta noción, acuñada por Hipócrates, evolucionó a lo largo del tiempo hasta ser sustituida en el siglo XIX por la idea clínica de depresión. La superstición del progreso sugiere que todo lo que pensaron nuestros antepasados con sus conceptos podemos pensarlo nosotros mucho mejor con los nuestros. Es una creencia injustificada pues en este proceso sue-

len producirse pérdidas considerables. Para comprobarlo, bastaría con observar la incapacidad de la idea moderna de depresión a la hora de explicar, por ejemplo, la conexión entre genialidad y melancolía. Se objetará que no nos estamos refiriendo a un hecho, sino una interpretación, pero no se olvide tampoco que la tesis de que la melancolía pertenece a la estructura fundamental del genio creador congenia mal con los esfuerzos que se hacen desde el siglo XIX por erradicar la depresión del mundo. En vez de asumirla como algo inherente a la existencia humana, la ciencia moderna trata de terminar con ella. No es casual, por eso, que la guerra mundial contra el aburrimiento se haya convertido en una obligación, «la obligación de gozar» de que habla Slavoj Žižek.

#### LA MELANCOLÍA Y EL GENIO

Hipócrates de Cos, contemporáneo de Sócrates, sostuvo que los cuatro elementos de la naturaleza (fuego, tierra, agua y aire) tienen su equivalente en cuatro sustancias fluidas que operan dentro del organismo: sangre, bilis negra, bilis amarilla y flema o linfa. Si estos fluidos se encuentran en la debida proporción, la persona está sana. Si la armonía se rompe, surge la enfermedad, que el médico combate intentando restaurar el equilibrio. La mezcla en diversas proporciones de estos humores da lugar a cuatro temperamentos: sanguíneo, melancólico, colérico y linfático. Esta caracterología, divulgada en la época helenística gracias a la astrología caldea, que conectó humores y temperamentos a la influencia de los planetas (el melancólico, distante y pensativo, quedaría bajo la influencia

de Saturno, el dios parricida), perduró hasta la época moderna.

La medicina hipocrática establecía la existencia de una relación entre fisiología y acción humana. Esta relación no debe ser entendida a la manera mecanicista moderna, más próxima a la visión astrológica que a la causalidad helénica. En el Problema XXX, donde se investiga la propensión del hombre de genio a la melancolía, el autor, probablemente Aristóteles, no dice que todos los melancólicos sean geniales, sino que el genio es siempre melancólico. Poetas, filósofos, legisladores y artistas, o sea, las personas con gran capacidad creativa, comparten con el melancólico ciertos rasgos de temperamento: inestabilidad anímica, propensión a los excesos, comportamiento maniático. Hipócrates atribuía tales rasgos a la temperatura de la bilis negra: cuando está fría, el individuo se vuelve sombrío, la pesadumbre lo invade y es incapaz de hallar sentido a lo que le rodea; si se calienta, olvida su angustia anterior y se siente poseído por una inagotable vitalidad, gracias a la cual descubre relaciones inesperadas entre las cosas. Aristóteles ilustra el fenómeno señalando que el efecto de las alteraciones en la bilis negra sobre el organismo es similar al que produce el vino en el ánimo. Hay que distinguir, por tanto, entre la afeción permanente, debida al exceso o el defecto de bilis, y la transitoria, asociada a la temperatura, mucho más voluble. En el primer caso, la melancolía constituye una enfermedad; en el segundo, un rasgo de carácter.

Frente a otros temperamentos, el melancólico se caracteriza por su inestabilidad. Con facilidad pasa del abatimien-

to a la exaltación, de la pesadumbre a la alegría. Aunque en sus horas sombrías parece un oscuro planeta que se aleja del resto –un planeta misantrópico como Saturno– en otras ocasiones brilla lleno de euforia. Ambos extremos son igual de relevantes. Kant, en *Sobre el sentido de lo bello y lo sublime*, dice que «aquél cuyas emociones le inclinan a la melancolía no tiene ese nombre porque se sienta afligido al verse despojado de las alegrías de la vida, sino porque su sensibilidad, afinada por encima de cierto nivel, o mal dirigida por alguna razón, alcanza ese estado con mayor facilidad que ningún otro». El hombre de genio comparte con el melancólico el incesante vaivén que lo precipita unas veces dentro y otras lejos de sí mismo. Para los griegos ese movimiento es el alma, concebida no como sustancia espiritual, sino como el desajuste entre lo que el hombre es o siente que es (*thymos*) y su poder de ser (*psyché*). El primer síntoma de la melancolía es, de hecho, el abatimiento que produce la conciencia de esa amplitud no colmada y que los griegos llamaban *athymia*, una de las tres formas que, según el *Problema XXX*, tiene el hombre de percibirse a sí mismo junto a la *euthymia* (bienestar) y la *dys-thymia* (malestar). Cuando la *athymia* arraiga y se encona hasta convertirse en malestar surge la enfermedad. Esto no es lo normal, porque el abatimiento se experimenta como privación que pone en movimiento las potencias de la persona y a la que suele seguir, por eso, una suerte de efervescencia, de exacerbación, que la empuja en la dirección opuesta. Platón, interesado por el aspecto extático de la genialidad, al que atribuía el estro poético y la inspiración profética, hablaba de

«manía» o de locura divina. No todos los melancólicos son, sin embargo, geniales. La melancolía por sí sola no es causa de la genialidad, necesita ser completada con eso que Aristóteles llamó «talento para la metáfora», es decir, el don para descubrir relaciones inesperadas entre las cosas o la capacidad para proyectar sobre ellas los propios sentimientos.

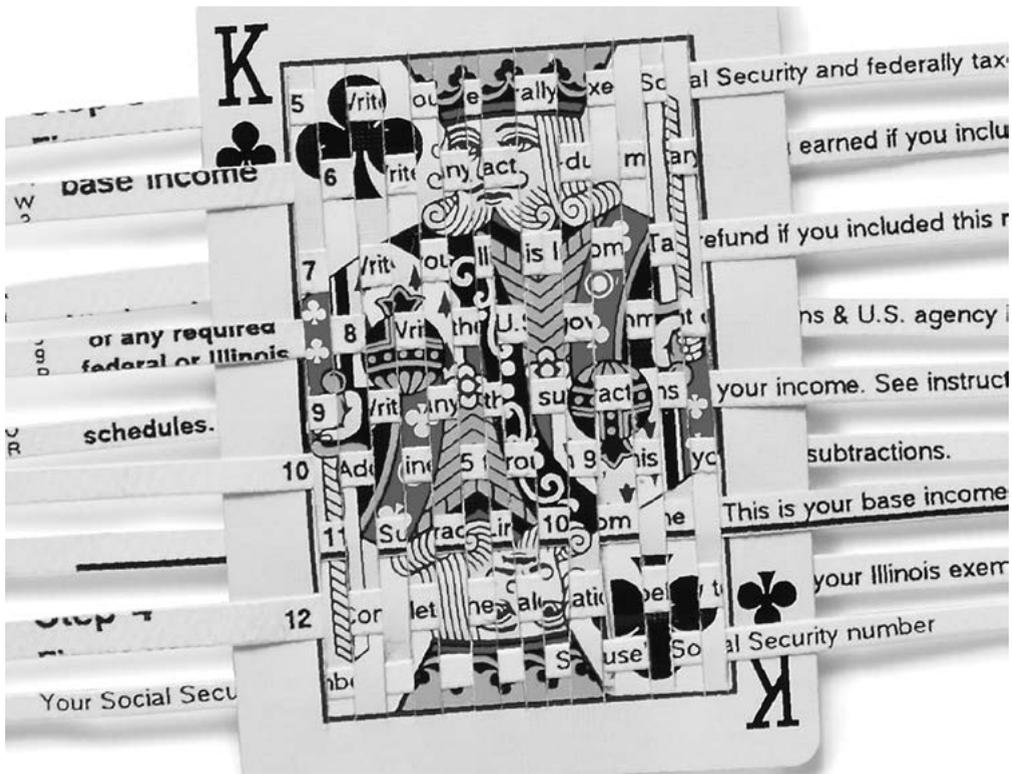
La fusión en la época helenística de la teoría de los humores y de la astrología de origen caldeo desvirtuó la idea clásica de melancolía. El elemento saturnino absorbió por completo el elemento extático. Saturno, el dios destronado, símbolo de la lucha de las generaciones, solía ser representado como un viejo achacoso que porta consigo una hoz o una guadaña, recuerdo de la época en que devoraba a sus hijos recién nacidos. Quienes creían en la conexión entre el destino y los astros, le atribuyeron un influjo negativo sobre el bazo, órgano productor de la bilis negra (*melas chole*). Fruto de esta asociación fue la identificación en la alta Edad Media de melancolía y acedia –pecado en el que Gregorio Magno fundió dos de los ocho pecados capitales, tristeza y pereza– que conduciría al cabo de varios siglos al concepto de depresión, concebida como un estado que incapacita a la persona para actuar. Durerer revela su prosapia medieval cuando, en el famosísimo grabado que consagra a la melancolía, la dibuja abatida porque la geometría –ciencia que aspira a tomar la medida del universo– no puede conseguir su objetivo. E igual le pasa a Robert Burton, autor de *Anatomía de la melancolía*, pese a que su condición de hombre moderno le lleva a atribuirla a la ociosidad y no a los humores o los astros.

## MÁS ALLÁ DE LA CLÍNICA

La medicina antigua atribuía la desgana del melancólico a un desequilibrio causado por un cambio de temperatura en la bilis. Para remediarlo había que restaurar la armonía corporal mediante dieta, ejercicio o cambios de aires. Aunque los griegos consideraban el abatimiento un estado indeseable, se daban cuenta, sin embargo, de que en esos momentos se le revela al hombre su propio ser (el desajuste entre lo que es y lo que puede ser) y que esa revelación no es inútil para la vida. Al hombre moderno, ansioso por apartar de sí el dolor, no le interesa en cambio esa experiencia. El aburrimiento, equivalente a la *athymia* de los antiguos, carece para él de sentido y hay que impedirlo por todos los medios en nombre del bienestar. La sociedad tecnocrática aspira a aquietar al individuo respecto de su existencia ofreciéndole una diversión constante. El influjo de la industria del entretenimiento, a la cual pertenecen los medios de comunicación de masas, no es casual. También cumple una función el uso de drogas, legales o ilegales. Si en el aburrimiento existe algo vinculado, por ejemplo, con la creatividad del genio, simplemente no se toma en cuenta: al fin y al cabo la disposición de la ciencia a no admitir más que el dominio de lo demostrable la lleva a menospreciar cuanto contenga el incierto sello de lo excepcional.

Nada de particular tiene en este contexto que la filosofía, el arte y, por supuesto, la literatura, se hayan interesado por el fenómeno del aburrimiento más que ella. Por ejemplo, Heidegger, quien en *Los conceptos fundamentales de la metafísica* clasifica el aburrimien-

to en tres tipos: el que causan las cosas o personas aburridas, el que se debe al tiempo perdido en tareas que nada significan para nosotros y el que acontece cuando experimentamos el mundo como un vacío frente al cual nos sentimos solos y finitos. Esta última modalidad es la que ante todo le interesa, porque en ella la existencia se manifiesta a sí misma exigiendo a la persona tomar las riendas de su destino. La negativa valoración contemporánea del aburrimiento como algo que debe combatirse resulta para Heidegger reveladora de esa actitud que ha llamado «olvido del ser». Aunque hablamos sin cesar de ilustración y lucidez, lo cierto es que la mayoría de la gente retrocede cuando algo la despierta. La psicología y la medicina contemporáneas, como la industria del entretenimiento, parecen interesadas en impedir que se libere la esencia del hombre y este tenga que cargar con ella. Prefieren renunciar a esa posibilidad a cambio del bienestar (*euthymia*). El problema, percibido ya por los griegos, es que es precisamente en el momento en el que el hombre se siente solo, sobrecargado en su ánimo, denegado por un mundo que le parece vacío, cuando está en una disposición verdaderamente libre y creadora. «Todo actuar creador –escribe Heidegger recordando a Aristóteles– está en la melancolía». La filosofía, la poesía y el arte se alimentan de lo que podría llamarse «experiencia metafísica». Nuestra época presume, sin embargo, de haber acabado con la metafísica y, en cierto sentido, lo ha hecho: en vez de metafísica tenemos pasatiempos, un actuar deliberado, aunque ciego, contra lo esencial de la existencia.



Fotografía de la portada de *El Rey Pálido*

También el arte, en la medida en que no ha pretendido tapar la herida metafísica (con melaza *kitsch* o con excrecencias, la melaza del nihilismo), ha descubierto esto. La denominada «pintura metafísica» es una prueba. Esta pretendía ocuparse de la realidad despojada de los atributos que posee cuando la contemplamos con ojos cotidianos. No renunciar a los objetos, como la vanguardia, sino situarse frente a las cosas conocidas como si fueran extrañas. Dicha pretensión –piénsese en De Chirico– le hizo descubrir la melancolía como la experiencia de una realidad desencantada, sin sentido, en la que los personajes, a menudo per-

plejos, encuentran su verdadero ser. Edward Hopper, desde otra posición estética, ha plasmado esa experiencia también con una exuberante riqueza de motivos. Un observador atento vería en sus cuadros las modalidades de aburrimiento de Heidegger (la causada por las cosas o personas aburridas, la debida al tiempo perdido en tareas sin significado y la que se produce cuando percibimos el mundo como un vacío frente al cual nos sentimos solos y finitos) y el reflexivo respeto del pintor por esa situación, a veces muy difícil para el protagonista, a quien solemos encontrar desconcertantemente sumido en su abismo interior.

## EL REY PÁLIDO

En el ámbito de la literatura nadie se ha ocupado tanto del fenómeno del aburrimiento como David Foster Wallace. Tampoco nadie se ha ocupado tanto del fenómeno de la diversión. Aburrimiento y diversión son los temas centrales de su narrativa. En este sentido cabe decir sin temor a equivocarse que *El rey pálido* es el contrapunto de *La broma infinita*. De esta última se ha dicho que es una epopeya de la adicción y la rehabilitación. El desenmascaramiento de los valores, el nihilismo, ha traído como consecuencia una profunda desorientación. El hombre de hoy siente auténtico horror ante la posibilidad de quedarse a solas con sus pensamientos. En su interior encuentra un vacío oscuro del que prefiere apartarse. La proliferación de aparatos dedicados a evitar el silencio carente de distracciones –por no hablar del incremento notable de fármacos, drogas y pasatiempos concebidos para impedir la reflexión– no son simplemente un efecto del progreso de la tecnología. Desde luego, no es extraño que los personajes de *La broma infinita*, analizados con la alucinación prolijidad característica del estilo de Wallace, se entreguen a sus adicciones, no como hedonistas que buscan el placer, sino como enfermos que tratan de escapar desesperadamente de sí mismos. Este es también el contexto social de *El rey pálido*, sólo que su protagonista, debido a ciertas casualidades que le hacen comprender cuál es la verdadera realidad de la época, da un giro radical a su existencia y abandona el sueño de ser artista para convertirse en burócrata. ¿Cómo es que habitualmente no se habla del tedio cuando todo parece preparado

para evitarlo?, se pregunta en el momento crucial de su vida.

El temor al tedio es el temor a que aflore nuestro yo interior y secreto. Los americanos de hoy –y esto vale para el resto de los occidentales–, se sienten mejor viviendo en la superficie de sí mismos, infantilmente, que buceando en sus adentros. Las responsabilidades profundas no forman parte de su estilo de vida. Esto se percibe con claridad en el orden de la política. El ciudadano común reclama derechos, pero no quiere saber nada de deberes. Declina cualquier compromiso y a menudo ni siquiera se molesta en votar. Si por él fuera, preferiría que los fines de la vida los estableciera el gobierno y que la ley funcionara como si de la propia conciencia se tratase. Su sueño, por así decirlo, no es actuar, sino seguir un reglamento. Uno de los personajes de la novela describe extraordinariamente bien la situación al hablar simplemente de «evasión de responsabilidades».

Una persona puede dirigir su atención a sí misma o a cualquier cosa que le rodea. Esto último es lo que hacemos habitualmente. Las cosas nos distraen y esa distracción resulta más agradable que concentrarse en nuestro tedioso yo verdadero. Aunque esto produzca a veces la impresión de falta de rumbo e iniciativa, preferimos la dispersión al temible aburrimiento. Hay ocasiones, no obstante, en que este inevitablemente surge. Es una sensación contradictoria y amarga porque en el centro mismo de nuestro ser percibimos un vacío angustioso. «Saber es morir», aprendimos cuando Adán y Eva mordieron la fruta del árbol prohibido. Sin embargo, resulta siempre mejor para el hombre saber, ser cons-

ciente aunque sea de su ignorancia. Es lo que intuye el protagonista de la novela cuando, por una serie de circunstancias, reúne el valor suficiente para mirar ahí dentro. A partir de ese día dejó de ser un adolescente narcisista ocupado sólo de buscar placeres banales para sentirse libre, libre no para hacer cualquier cosa, sino únicamente lo necesario.

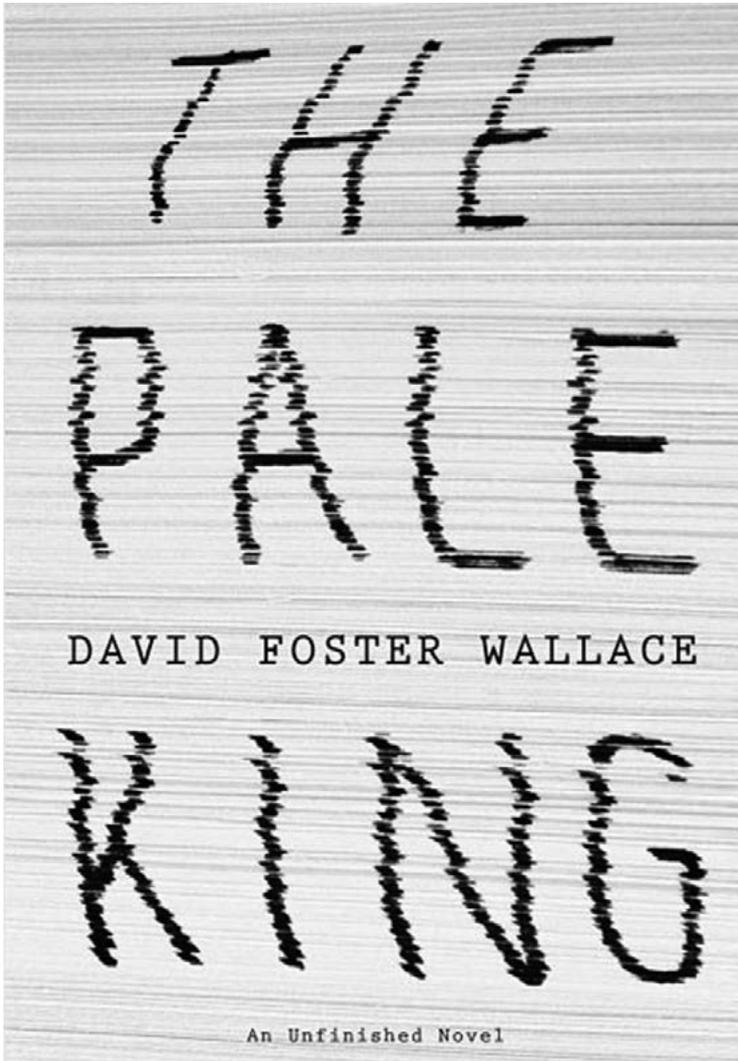
En este giro resulta decisivo el encuentro con un profesor de Fiscalidad Avanzada que le descubre el significado de la autoridad y le enseña algo con lo que no contaba: la posibilidad de realizar hoy un destino heroico consagrándose a una tarea insignificante, la contabilidad. La heroicidad, dice el profesor, no depende ya del reconocimiento externo, sino de la resistencia interior, la capacidad para negar como propia cualquier necesidad que surja de uno mismo. Se trata de entregarse en cuerpo y alma a una labor necesaria para el correcto funcionamiento del sistema. «El verdadero coraje consiste en soportar el tedio minuto a minuto en un espacio cerrado». Aburrimiento y monotonía son los enemigos del héroe. Este no ha de retroceder ante el vacío interior, sino apropiarse de él, habitarlo. Convencido como San Pablo camino de Damasco, el protagonista decide ingresar en la Agencia Tributaria. Allí confirma que el mundo de hoy es una burocracia y que el verdadero talento para triunfar en él no es la eficiencia, la probidad, la inteligencia o el don de gentes, sino la capacidad para soportar el aburrimiento, para operar de acuerdo con lo previsto en un entorno que descarta de antemano todo lo vital y humano.

Se trata, sin duda, de un hallazgo desconcertante y lo es más si se tiene en

cuenta que a partir de ese momento el protagonista, vaciándose como un héroe nihilista, comienza a desaparecer de la narración engullido por el sistema en el que ha encontrado al fin su lugar. ¿Acaso la única forma de ser auténtico que nos queda en la tecnocrática sociedad de masas es la de renunciar con plena conciencia a ser uno mismo?, ¿qué ocurre entonces con todos esos que rechazan esa posibilidad y se espantan de su falta de rumbo en un mundo devaluado que más que mundo da la impresión de ser una especie de broma infinita? Sería muy atrevido responder a esta pregunta aludiendo al suicidio del autor de *El rey pálido* (cuyo manuscrito, supuestamente interrumpido tras una década de trabajo, apareció perfectamente ordenado sobre una mesa el día que se ahorcó), pero no hay que descartar que su muerte, vamos a decir extra-textual, formara parte de la novela como la otra alternativa a ese creciente totalitarismo tecnocrático de la nada que se describe en ella.

## VOLVER CONFORTABLE EL NIHILISMO

Allan Bloom decía que lo americano es el esfuerzo por hacer confortable el nihilismo. El nihilismo es la ausencia de unos valores absolutos de referencia. Esta ausencia se traduce en una falta de fines que, por extraña paradoja, coincide con la existencia de los más poderosos medios. La producción y organización actuales dependen absolutamente de ellos. Gracias a la técnica, que mantiene la presencia del espíritu en el caos, el bienestar –sucedáneo del bien– ha desplazado a los ideales de antaño. A falta de otra cosa, las sociedades concentran su esfuerzo en



la defensa de una anodina prosperidad ligada a la proliferación de bienes de consumo. El problema es que el bienestar no basta, no llena. Tras él se esconde, como una grieta a punto de manifestarse, el inquietante aburrimiento. Combatirlo es la cruzada patriótica americana. Hay que impedir como sea que en medio de una existencia portentosamente rica se haga patente el vacío de una vida sin fines. De ahí que, según Wallace, la virtud suprema para triunfar hoy sea la capacidad para soportar el aburrimiento, para asumir como propias tareas carentes de sentido. Estas tareas no necesariamente pertenecen al mundo del trabajo, ámbito clásico de la alienación; también forman parte del mundo del ocio, dominado en la actualidad por la idea de diversión, de alejamiento del propio ser. Trabajo y diversión definen, de hecho, el estilo de vida americano.

Lo que da cohesión ahora a la sociedad no es un orden espiritual, sino la organización minuciosa de la actividad sustentada en el poder tecnológico. La tecnología ha llevado a cabo el sueño de restaurar la unidad en un mundo nihilista donde proliferan los discursos. Ella no reduce esos discursos a un discurso único, pero produce la impresión de que, pese a todo, hay una globalidad. Ninguna capacidad es más importante para el individuo que la capacidad para adaptarse o integrarse en la organización. Una persona capaz de entregarse en cuerpo y alma a las ocupaciones dejándose a sí misma atrás sin que esto abra un vacío interior que lo abata está, sin duda, me-

jor preparada para esta vida que aquella que experimenta ese vacío como algo horroroso, como un aburrimiento opresor. Es sabido que el cumplimiento estricto del deber es una forma respaldada de no asumir la responsabilidad personal. Uno no se oye a sí mismo, quizá ni siquiera se ve, mientras realiza concienzudamente las tareas que constituyen, por ejemplo, su obligación profesional. Esta es la heroicidad a la que se refiere el profesor de Wallace. También los alemanes, acusados de cometer hechos inhumanos durante el período nazi, se defendieron alegando orgullosamente que su sentido del deber les impedía tomar conciencia de ello. Hay que estar dispuesto a vaciarse por completo para convertirse en un engranaje perfectamente engrasado de una totalidad previa. El aburrimiento, en este contexto burocrático de entrega al orden establecido, es el gran enemigo porque la persona que de repente siente cierta distancia respecto de este mundo, de sus ocupaciones o sus pasatiempos, introduce una duda que pone en peligro la frágil cadena que lo sostiene. Un hombre que se aburre, un hombre sumido en la melancolía, incapaz de desviar la mirada de ese espacio no colmado que constituye su alma, su abismo interior, alguien a quien ni siquiera le divierte lo divertido (recuérdese el maravilloso relato de Wallace *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*), puede convertirse de pronto en una poderosa objeción a la totalidad. Quizá es lo mismo que les ocurrió a Adán y Eva en el paraíso.

MESA REVUELTA

# Acerca de David Foster Wallace

*Por* Juan Fernando Valenzuela Magaña



Lo primero que salta a la vista al reparar en los temas que David Foster Wallace (1962-2008) aborda en su literatura es la puntería con que este escritor norteamericano dispara sobre nuestro mundo. Entresaquemos algunos: los programas de televisión, el mundo empresarial, el marketing, los problemas psiquiátricos, la pornografía, las campañas políticas, las adicciones, el aburrimiento. Incluso el escritor más torremarfileño habla de su circunstancia, pero DFW busca deliberadamente un encuentro frontal con nuestro tiempo.

Su actitud ante los recursos literarios comparte este mismo enfoque. En parte porque la publicidad y la televisión han integrado técnicas narrativas originadas en el ámbito de la literatura, con lo que éstas se convierten en uno de los temas de interés por sí mismos de DFW, y en parte por la literatura que él pretende hacer, lo que da lugar a rasgos de estilo característicos de este escritor que tienen que ver tanto con su personalidad literaria como con nuestro mundo actual. Un ejemplo de esto serían las notas a pie de página, que aparecen como parte de la estructura de *La broma infinita* o *El rey pálido* y que proceden de un modo de pensar hipermatizado, hiperconsciente y que maneja una ingente cantidad de información.

## UN MUNDO IRÓNICO

¿Cómo es, según DFW, el mundo que nos ha tocado vivir? Con las salvedades que provienen de la diferencia cultural entre Estados Unidos y Europa o la comunidad hispanohablante (a veces la diferencia consiste en que lo que en un momento es propio de Estados Unidos, unos años después aparece ya en

esos otros países), nuestro mundo es un mundo irónico. Pero como las figuras humanas están mediadas por la historia, la ironía tiene en nuestros días una forma peculiar. No es ya aquella ironía socrática que desbarataba un prejuicio o un camino trillado, ni es siquiera –aunque sea su heredera– la ironía de los primeros postmodernos que reaccionaron a la hipocresía reinante en los años cincuenta y sesenta. En ambos casos, la ironía fue un medio para luchar contra un enemigo que había que derribar. Como mecanismo de cuestionamiento, como distancia frente a lo que damos por sentado, como *epojé*, la ironía ha sido siempre un recurso contra el dogmatismo. La ironía actual, sin embargo, parece haberse convertido ella misma en un dogmatismo. Descansa en sí misma. La ironía socrática destruía para preparar el terreno a la constructiva mayéutica. La ironía actual es paralizante. De ser un medio ha pasado a convertirse en fin en sí misma. Antes liberaba, ahora esclaviza («la canción del prisionero que llegó a amar su jaula», la ha llamado alguien). Incluso el propio sistema, contra el cual es instrumento, la ha adoptado y, adoptándola, la ha desactivado.

Se trata de una ironía, por otra parte, cargada de conocimiento. Carece de toda ingenuidad. No en vano ha pasado por la filosofía moderna, por la crítica del lenguaje, por el psicoanálisis y por la neurociencia. De estos cuatro hay huellas en la obra de DFW, pero nos detendremos un momento en la segunda, la crítica del lenguaje. En su primera novela, publicada cuando DFW contaba 24 años y titulada *La escoba del sistema*, la presencia de Wittgenstein es constante. El propio escritor es hijo de un profesor de filoso-

ña alumno de Norman Malcolm, último alumno a su vez y biógrafo de Wittgenstein. Por otro lado, el primer borrador de esta novela fue una de sus dos tesis de graduación universitaria: la otra, con la que esta tiene conexiones, trata sobre matemáticas y semántica aplicadas, y en ella la presencia de Wittgenstein, una vez más, es constante.

Esta ironía, que ha perdido su ingenuidad a manos de las mencionadas disciplinas, es en consecuencia verborreica y recursiva. Pero, al mismo tiempo, es una ironía desolada y angustiada. Refleja un mundo que ha perdido cierta inocencia, que conoce los códigos que rigen su discurso, los mecanismos de todos sus juguetes, los sótanos de toda su experiencia, pero que no se siente más libre ni más feliz con ese conocimiento. Lo que se siente es más solo. La distancia irónica ha llevado al solipsismo (curiosamente, la interpretación que DFW hace del paso del *Tractatus* de Wittgenstein a sus *Investigaciones* se basa precisamente en el solipsismo al que da lugar el primer libro y en su combate por parte del segundo). El ego es un campo vastísimo y complejo con el que el psicoanálisis se pone las botas, pero en el que sólo resuena el eco de nuestra propia voz.

Nosotros podemos preguntarnos por qué esto ha sido así, por qué el mayor conocimiento de nosotros mismos ha llevado a una sensación de desesperación. ¿Tal vez se ha descuidado una parte del conocimiento que tiene que ver, no con nosotros, sino con el otro o lo otro? ¿O tal vez, como sugería Agamben, hay también un saber del no saber, es decir, precisamos dejar sabiamente ciertas cosas en la oscuridad?

## LA TELEVISIÓN

Ese solipsismo desesperado, esa «forma peculiarmente americana de soledad: la perspectiva de morirse sin haber querido nunca a nadie más que a uno mismo» (en palabras de DFW), se da, paradójicamente, en un mundo donde la imagen social, la apariencia, es la definición del individuo. DFW considera a la televisión como un fenómeno imprescindible para conocer nuestro tiempo. En un artículo de carácter programático titulado «Futuros narrativos y los autores notoriamente jóvenes», publicado en *The Rebook of Contemporary Fiction* en 1988 (un año después de su debut literario con *La escoba del sistema*), el escritor se distancia de la generación anterior en este asunto. El esteta de las décadas de los cincuenta y sesenta puede manifestar distancia y asco ante el espectáculo de masas que supone la televisión, pero la relación que la generación de DFW ha tenido con ella es ya tan compleja debido a la cantidad de horas que ha pasado frente a la pantalla que, si bien puede sentir el mismo asco, es imposible sentir la misma distancia.

Y la televisión favorece un mundo donde el ser consiste en que los demás te vean, donde la apariencia lo es todo. El mundo así constituido es un mundo donde los individuos, atrapados en sus propias necesidades, han de conformarse fraudulentamente para cumplir con las exigencias de los demás, del público, del que se depende ontológicamente. Ser es ser percibido. Esta tendencia ha encontrado acomodo en las redes sociales, y la última de sus manifestaciones llamativas consiste en el *selfie*. La vida interior ha sido asaltada por un ejército de estímulo

los cuidadosamente diseñados por los medios, con los conocimientos de toda la psicología a su disposición.

El mundo al que contribuye la televisión es también un mundo sin muerte. En los dramas comerciales el héroe nunca muere. La audiencia no desea identificarse con alguien para quien la muerte es una posibilidad y eso elimina de nuestras vidas «toda sensación de escatología, y por ende de teleología» (DFW). En este aspecto, nuestro escritor coincide con Max Scheller, quien, ya entre 1911 y 1916, escribía: «Engolfarse en el torbellino de los negocios por el negociar mismo, tal es (...) la nueva, problemática medicina, que reprime, para el tipo de hombre moderno, la (...) idea de la muerte, y hace que se convierta en inmediata actitud radical de su existencia la ilusión de una interminable continuación de la vida». La pérdida que supone el olvido de la muerte es precisamente la de la propia vida. Olvidar la primera supone olvidar la segunda.

Es curioso que también resuene en Scheller el aspecto de la apariencia comentado anteriormente, aunque el filósofo alemán desconociera, obviamente, la televisión: «Este nuevo tipo es ciertamente “individualista”; pero aquello en que al mismo tiempo se halla completamente perdido, su yo social, eso es, su “imagen” para los demás y lo que esta imagen contiene, eso parece ser lo que es él en sí mismo». La coincidencia entre el pensador alemán del primer cuarto del siglo XX y el escritor norteamericano del cambio al XXI indica que nos hallamos ante profundas tendencias históricas, que se modulan en función de cambiantes recursos temporales.

## EL MARKETING

No pueden entenderse la televisión y los medios de comunicación en general (uno de los peculiares artículos pertenecientes al libro *Hablemos de langostas*, titulado «Presentador», trata sobre un programa de radio) sin las empresas y sin la publicidad. El marketing pertenece a nuestro entorno como las montañas y los ríos pertenecían al de los románticos. En ese mismo libro está el fruto del seguimiento de unos días de la campaña electoral republicana de McCain en el año 2000 («Arriba, Simba»). Se explicita ahí la relación con el marketing que tiene su generación: el bombardeo de aquel, que estaba en pañales en la época en que JFK decía aquello de «no te preguntes...», ha hecho que cualquier estadounidense tenga interiormente asumido que siempre que alguien se presente como interesado en la gente o como al servicio de una causa noble y trascendente (es decir, que va más allá de sí mismo), en realidad está vendiendo algo. Eso lleva a un escepticismo político que DFW lamenta y que se cruza con el asunto del aburrimiento. Cuando a alguien no le interesa algo, es difícil pensar en por qué no le interesa: el propio aburrimiento impide cuestionárselo. DFW expone ejemplos de políticos: Al Gore (se recoge la siguiente descripción de él: «alguien que parece que respira»), Steve Forbes, G. W. Bush, Clinton («unos hombres que ni siquiera parecen lo bastante seres humanos para odiarlos: lo que uno siente cuando aparecen no es más que una abrumadora falta de interés, esa clase de profunda desconexión que a menudo es una defensa contra el dolor. Contra la tristeza»). Pero además está la mencionada idea de que todo político está vendiendo algo.

La venta está ligada al interés personal. Eso, y no el carisma o la personalidad poderosa o admirable, es lo que diferencia a un político vendedor de un político líder. Este último tiene la función de inspirar a la gente a hacer algo, a entregarse a una causa que trasciende el interés personal. John McCain parece ser en ese sentido un líder, como lo era JFK. Sin embargo, vivimos tiempos complicados donde la inocencia no tiene cabida, y la cosa ya no es tan simple. De hecho, es imposible saber si nos encontramos ante un líder real o ante un vendedor con enorme talento que sabe dónde está el nicho de mercado que hay que explotar. Porque, si tenemos en cuenta el cinismo político imperante y el rechazo que los políticos producen, una persona que se comporte invirtiendo las reglas del juego, que aparezca diciendo la verdad aun cuando le perjudique políticamente, es exactamente un anticandidato y a la vez suscita la siguiente e inquietante pregunta: ¿hay algo más vendible en ese momento que el no venderse?, ¿algo más avanzado mercadotécnicamente que el rechazo al marketing? Se produce en el americano, entonces, la guerra interna entre la necesidad de creer y la idea de que tal necesidad es una tontería, de que sólo tenemos un mundo de vendedores.

### PARADOJA, METAFICCIÓN, RECURSIVIDAD

Esta paradoja es un ejemplo de los juegos mentales que gustan a DFW. La paradoja como recurso es, creo, uno de los componentes de la ironía posmoderna, y, junto a la metaficción y la recursividad, forman rasgos del estilo literario e intelectual del autor. Aunque en una entrevista con Steve Paulson en 2004 dice: «Me gusta mu-

cho la recursión, y me gustan mucho las contradicciones y las paradojas y ese tipo de enunciados que se niegan a sí mismos a la mitad. Pero en este momento de mi vida me parecen más un tic que nada que sea realmente importante», creo que esos recursos están tan imbricados en su estilo de pensamiento (influido por las matemáticas y por el gusto por el matiz) y en la ironía de nuestro mundo que no le resulta fácil abandonarlos, como prueba su novela póstuma *El rey pálido*.

En el artículo mencionado anteriormente de 1988 («Futuros narrativos y los autores notoriamente jóvenes»), en el que trata el panorama literario marcado por el interés crítico y comercial que la generación a la que él pertenece estaba teniendo, destaca el siguiente «rasgo profundo común» a toda esa nueva narrativa: el darse cuenta del lenguaje, el manifestar que las relaciones entre escritor, lenguaje y artefacto literario son complejas y la idea de que es justo esa la fuente de la que ha de salir la buena literatura en el futuro. No es que la metaficción indique el camino del futuro. De ella y del minimalismo dice que le parecen «simples maquinarias de autorreferencia», y que «son primitivas, toscas y ya parecen haber alcanzado el horizonte cada vez más cerrado de sus posibilidades». Pero a continuación añade: «Estoy bastante convencido, sin embargo, de que ambas se cuentan entre los primeros síntomas de una oscura revelación nueva». Los nuevos escritores, a los que llama en este artículo «notoriamente jóvenes», no podrán fingir que «el uso de la expresión literaria para la construcción de ficciones es una empresa sencilla». Y concluye con una imagen muy sugerente: «Somos los herederos de un cuchillo que presenta

una vulnerabilidad sin precedentes a su propio filo». Unos años después, en 1993, responde a Larry McCaffery en una entrevista, cuando este le dice que el escritor insinúa que la metaficción se encierra en sí misma en su autorreferencialidad: «Bueno, pero la metaficción es algo más valioso que eso. Ayuda a que la ficción se vea como una experiencia mediatizada».

Con el término «metaficción», William Gass (el primero que lo utilizó) se refería en 1970 a una narrativa que nacía en los años en que lo hacía DFW. Entendemos por tal una narrativa autoconsciente, que habla sobre sí misma, que exhibe de modo sistemático su condición artificial, mostrando así la relación problemática entre una ficción que se hacía pasar por real y la propia realidad. La metaficción ha sido vista como representativa del postmodernismo, una corriente cultural caracterizada, como estamos viendo, por la reflexividad, la ironía y la idea de que entidades que se veían como naturales son en realidad culturales, y cuyo origen coincide también con el nacimiento de DFW que, puede notarse, nació bien arropado.

Elementos metafictivos han existido desde siempre, y Cervantes (el *Quijote*, *El retablo de las maravillas*) no es ajeno a ellos. A mi juicio, se trata de algo consustancial a la propia novela. Sin embargo, la diferencia está en la sistematización con que esos elementos son utilizados en las metaficciones y la función que en ellas juegan. Así que propongo distinguir entre elementos metafictivos como aspectos autorreflexivos sin más y metaficciones como piezas narrativas que, como un todo y manifiestamente, reflexionan sobre sí mismas.

¿A qué se debe la ambivalencia que constatamos en el juicio de DFW acerca de la metaficción? Tal vez a la deriva que suelen sufrir los hallazgos, literarios o de otro tipo, en nuestro tiempo. El que descubre algo lo hace en un contexto significativo que desaparece en los que luego se apropian, una vez tiene éxito, del descubrimiento. DFW llama «maquinistas» a aquellos que se limitan a repetir los elementos formales ideados por un creador, pero desprovistos del fin que para el inventor tenían, cercenados, por así decir, de aquello que los dotaba de sentido y vida, anquilosados. Así que nos volvemos a topar aquí con el asunto de la sinceridad y la falsificación para tener éxito, o la labor que mira hacia fuera de sí misma, hacia una causa noble, y la venta de interés privado.

El propio DFW usa elementos metafictivos en sus textos. Especialmente significativos a este respecto son el cuento «Hacia el oeste» en *La niña del pelo raro*, «Octeto» en *Entrevistas breves con hombres repulsivos* y, como hemos mencionado, *El rey pálido*, donde aparece el autor con su número de la seguridad social afirmando la estricta veracidad de lo escrito. Se trata de elementos metafictivos anteriores a la aparición de la metaficción, que incorporan esta experiencia. Por supuesto, cumplen —como elemento vinculado a la ironía actual que DFW aborda y contra la que lucha— una pertinente función narrativa en su obra. Del mismo modo que la metaficción, también la recursividad (el recurso de incluir el todo en una parte de ese todo), la *mise en abyme*, busca romper el código establecido, levantar el suelo bajo los pies.

Ambos recursos, decíamos, están ligados a la ironía actual, esa ironía que «se ha convertido en nuestro medioambiente», según una imagen de DFW oportunamente elegida, porque refleja el carácter aparentemente natural pero mediado por el hombre de estas opciones humanas. Del mismo modo que nuestro entorno nos parece dado pero está mediado por nosotros, la pretendida realidad es sólo una de las elegidas. Y en la medida en que esos dos recursos –la metaficción y la recursividad– cuestionan lo establecido, atacan paradójicamente a la propia ironía que las alberga. Esto supone que en la ironía actual hay, pese a su dogmatismo mencionado, una tensión hacia su superación que procede de su propio interior.

## LA FUNCIÓN DE LA LITERATURA ACTUAL

En relación con lo anterior, DFW hace notar la diferencia que hay entre la función de la literatura de hoy respecto a la de siglos pasados. En un tiempo en que las otras culturas estaban realmente alejadas de la nuestra, la literatura daba noticias del vasto mundo; permitía conocer otras costumbres, otros modos de vivir. En la aldea global de hoy todo nos resulta cercano, familiar. Es, pues, tarea de la literatura el extrañamiento de las cosas que nos rodean.

Así, la literatura funciona cuestionándose a sí misma para cuestionar la realidad en la que estamos inmersos y para mostrar su carácter modelable. No se trata de un mero juego ingenioso en el que mostrar los bíceps literarios que la figura del escritor –otra figura más en el mercado de los medios de comunicación– po-

see. DFW tiene una concepción seria de la literatura, precisamente por el nihilismo irónico de nuestro tiempo. En un mundo nihilista, el arte está justamente para no serlo. En tiempos oscuros, la misión del arte no es reflejarlos sin más, sino destacar los elementos humanos que, pese a la oscuridad de los tiempos, todavía existen. El buen arte hoy, según DFW, debe describir el mundo oscuro en que vivimos, pero a la vez debe explorar la posibilidad de vivir humanamente, pese a todo, en él.

En este sentido, en DFW se nota una tensión para evitar el fraude (el cuento titulado «El neón de siempre», incluido en *Extinción*, empieza así: «Toda la vida he sido un fraude»). Probablemente piensa que su inteligencia y su conocimiento de la Norteamérica que le ha tocado vivir pueden llevarle a escribir con el fin exclusivo de caer bien al público, de agradar al lector. Si abordamos el asunto desde la psicología de la creación, la sinceridad tiene que ver en DFW con lo que él llama un *clíc*, es decir, algo intuitivo, situado por debajo de la razón, a un nivel casi físico. El *clíc*, algo así como la versión afirmativa del *daimon* socrático, le avisa de si algo está literariamente bien, si está siendo sincero. Sólo un *clíc* así explica un hecho sorprendente en la narrativa del autor: algo que visto exteriormente debería provocar aburrimiento, como la prolijidad a la hora de ofrecer datos, funciona sin embargo como acicate para la lectura. El caso de *El rey pálido*, novela sobre el aburrimiento que debería aburrir por el detalle con que aborda la fiscalidad estadounidense y que hace todo lo contrario, es paradigmático.

El último sentido de la literatura de DFW consiste en superar la soledad y el solipsismo. Diferencio entre ambas por-

que tengo la impresión de que la primera es para él una condición humana, mientras que la segunda es un signo de nuestro tiempo, tal como ha quedado explicitado. En algún momento habrá que salir de uno mismo, que entregarse a algo que no soy yo, que trascenderse. Es preciso volver a hablar de cosas profundas sin ese tono irónico que las vuelve superficiales. Términos como *nobleza*, *entrega*, *amor* o *trascendencia*, que incitaban a actuar a nuestros padres, parecen hoy ingenuos y sentimentaloides. Creo que toda la literatura de DFW está recorrida por ese propósito ligado a la pregunta de cómo es posible hacerlo, cómo es posible hoy día hablar en serio de cosas serias asumiendo la crítica –que se valió de la ironía– a la hipocresía de los años sesenta. Pondré un ejemplo. En una entrevista, DFW está hablando, a propósito de *La escoba del sistema*, de su concepción de la escritura. Está diciendo que la vanidad, el ego, el intentar gustar, no son suficientes para culminar una obra. Hay que buscar la parte de uno que ama lo que está haciendo. Y entonces dice: «Tal vez se trate de simple

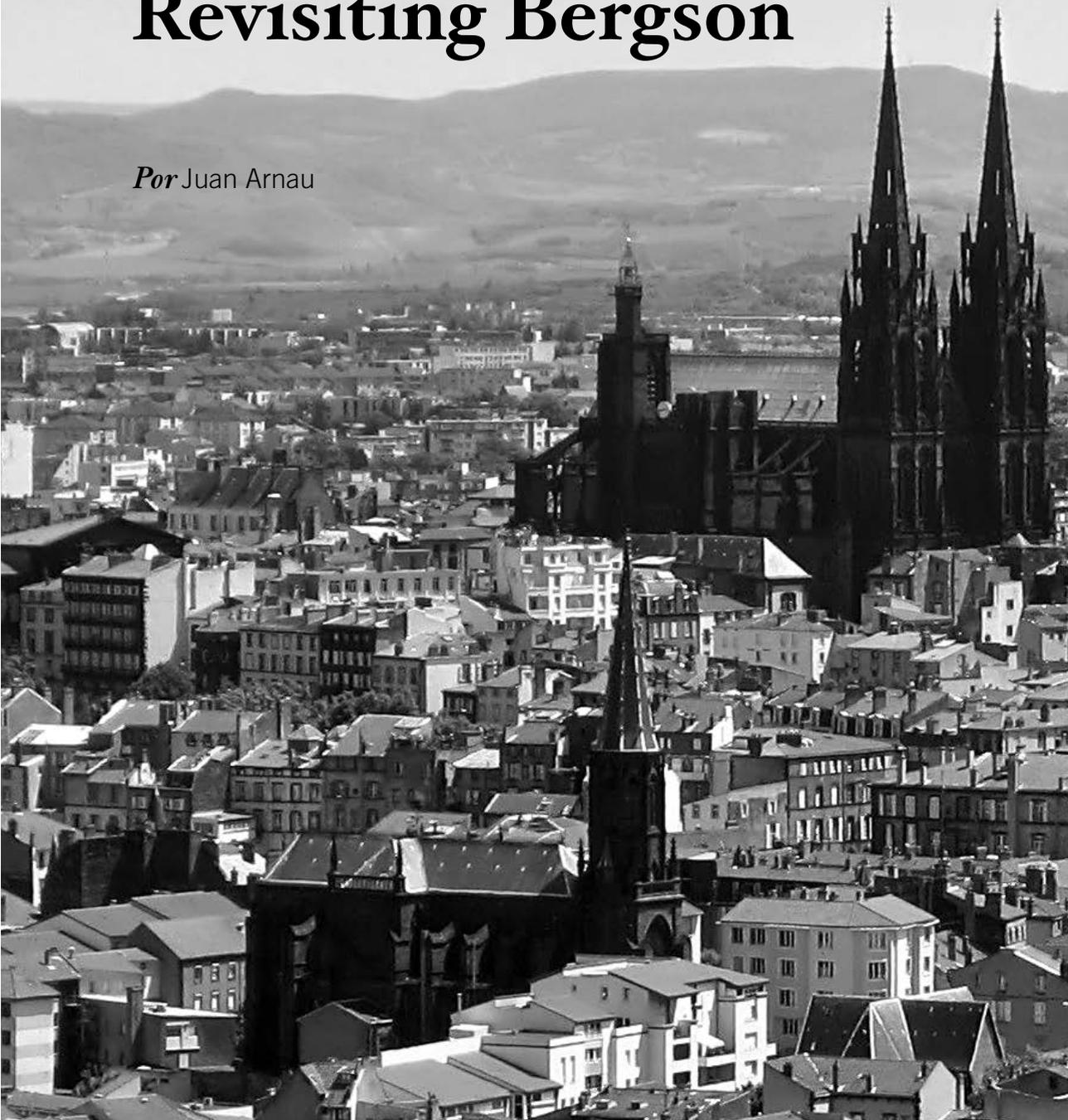
amor. (Creo que necesitaríamos instrumentos de viento para esta parte, LM.) Pero ñoño o no, es la verdad». Reparen ustedes en el paréntesis: es la ironía. Hay que contar con ella y acaso, como sugeríamos más arriba, utilizarla para su propia superación. La palabra *amor* ya no admite un uso ingenuo. Sin embargo, si nos quedamos en la ironía habremos perdido algo humano que todavía tiene sentido, habremos perdido lo que nos salva.

Por eso uno nota en la lectura de las obras de DFW que el mundo nihilista, irónico, mercantil, recursivo, metafictivo, televisivo y pretendidamente autosuficiente está incorporado en su espíritu y en su forma (DFW tiene un oído estupendo para los ritmos, tanto narrativos como del habla de los personajes), pero también que siempre hay algo más, un anhelo de trascendencia que surge de la penuria de ese mundo, la necesidad de agarrarnos a algo que nos permita salir de nosotros mismos, el deseo de romper la cuarta pared del cuarto donde estamos solos. Una vez logrado, la ironía, como la escalera de Wittgenstein, puede ya tirarse.

MESA REVUELTA

# Entre el hongo y el reloj. Revisiting Bergson

*Por* Juan Arnau



*Percibimos las semejanzas antes que los individuos que se asemejan, y en un agregado de partes contiguas, el todo antes que las partes. Vamos de la semejanza a los objetos semejantes, bordando sobre la semejanza ese paño común... Y vamos del todo a las partes, a través de un trabajo de descomposición, para mayor comodidad de la vida práctica, parcelando la continuidad de lo real. La asociación no es pues el hecho primitivo; es a través de una disociación que comenzamos, y la tendencia de todo recuerdo a agregarse a otros se explica a través de un retorno natural del espíritu a la unidad indivisa de la percepción.*

Henri Bergson (*Materia y memoria*, p. 177)

La filosofía moderna se polarizó en el XVII y, desde entonces, pocos filósofos han desarrollado su pensamiento sin sentir la influencia de ese campo creado por el magnetismo de Descartes y Berkeley. Aunque Spinoza y Leibniz intentaron componendas, sería Kant el que diera el triunfo definitivo a Descartes, lo que facilitaría que la física tuviera su siglo en la primera mitad del XX. El asunto fundamental, planteado ya en la época de Buda (y cuya herida siempre se cierra en falso) es si el cuerpo y el alma son una misma cosa o cosas diferentes y, si fuera lo segundo, cuál es la relación entre ellas. La solución ha oscilado entre el paradigma vigente –todo es cuerpo y el alma es una ilusión– y el paradigma olvidado de Berkeley –cercaño al budista– según el cual todo es alma y el cuerpo es una ilusión. Es decir, que unos reducen el espíritu a la materia y otros la materia al espíritu. Respecto a la elección entre los dos, suele haber divergencias. Para el sentido común, sin duda, el primero, pero recordemos que el sentido común no sólo es algo histórico, sino también local. Un sentido común antiguo, o lejano o *indígena*, preferiría sin duda el segundo.

Pocos filósofos han sido tan leales a la experiencia (Berkeley, quizá) como

Henri Bergson (1859-1941), pocos tan audaces en sus incursiones cognitivas, pocos se han entretenido menos en la refutación. Ni éxtasis nocturnos ni lucidez hiriente. Una vida tranquila y una filosofía en desarrollo, una invención paciente y laboriosa, siempre disponible a la intuición. La única aventura (la del espíritu) en el gabinete o en los paseos. El protagonista de la biografía de Bergson no es el personaje público, ni siquiera su persona, sino su evolución creadora, que se borra, y *dura* y permanece como ejemplo inapelable de vida filosófica. Hay una carga latente y explosiva en este profesor apacible, que ni se rodea de discípulos ni alza la voz. Solo mirando hacia donde él mira se puede advertir su genuina insurgencia, su rebeldía ante el sueño dogmático del clero mecanicista.

El padre de Bergson fue un músico polaco, judío, profesor de conservatorio, que llevó una vida errante de artista necesitado, que perpetró una ópera y desdeñó la celebridad. En el curso de sus peregrinaciones conocería a su esposa, también judía, de Yorkshire, que hablaría en inglés a sus siete hijos y de la que el filósofo heredaría su flema británica. Bergson será educado como Spinoza en la observancia de la religión hebrea. La filosofía le parece

entonces un oficio para elocuentes, para animales de salón, amigos de la oratoria y la frivolidad. Prefiere el álgebra al cálculo, realiza algunas proezas matemáticas. Gana un premio en el Concurso General, gana todos los premios. Pero las matemáticas le resultan demasiado absorbentes. Y deja estupefactos a sus profesores cuando abandona una carrera científica llena de promesas.

En aquella época lleva tiempo sumergido en el naturalismo de Spencer, con su sociedad como «organismo evolucionado», con su evolucionismo lamarckista donde el órgano se desarrolla con el uso y degenera con el desuso, y cuyos cambios se transmiten de una generación a otra. Por ahí perfilará su filosofía de la libertad, pero aún no lo sabe. Se asoma a nuevos horizontes gracias a Jean Ravaisson, que ha cuestionado el positivismo materialista: «engendro de mecanicismo e idealismo». Y empieza a rebelarse ante la idea del hombre como marioneta biológica o autómatas de voluntad adormecida.

En los inicios de su carrera como profesor es ya un *enchanteur*. Dicta la lección sin notas, pendulea de un extremo a otro de la tarima: la voz pausada, el tono seguro. Evita ser original y se aplica a las verdades del sentido común como si fueran novedades. Apuesta por la formación humanista, destinada a fortalecer el espíritu, dejando para el insecto la especialización (el vicio de la época). «Toda la inferioridad del animal está ahí: es un especialista». El 1883 trabaja como profesor en el Liceo de Clermont-Ferrand. La vida provinciana le deja tiempo para escribir, para ciertas incursiones en las experiencias hipnóticas y para sus deportes favoritos: equitación y esgrima. Bergson

es un diestro jinete (se entiende bien con el caballo) y un diestro espadachín (se entiende bien con lo moviente). En el deporte encontrará un buen antídoto contra el oráculo determinista.

Es en Clermont-Ferrand donde ocurre su particular caída del caballo. Vive entonces en un universo mecanicista, matemático. Sigue siendo un pequeño genio de las matemáticas y sueña con ser el apóstol del mecanicismo. Observa y reduce el mundo con sus herramientas, pero encuentra algo que se le resiste: la sensación misma del trascurso, la experiencia consciente, íntima, del tiempo. A esa sensación de navegante la llamará *duración*. A ella se entrega y con ella descubre la insuficiencia del modelo en el que creía. El mecanicismo no es capaz de dar cuenta de la evolución genuina, sólo sabe de restos o fragmentos (de lo evolucionado), no es navegación sino naufragio. En su particular camino de Damasco se repiten los motivos: Aquiles y la tortuga, el paseo de Diógenes, la sucesión de flechas inmóviles camino de la diana.

De todo ello nace el *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* (1889). Una obra valiente, fundacional, donde se sientan las bases de lo que irá diciendo, mientras dure, esa conciencia navegante y fiel. Un libro que ha surgido de meditaciones que ha ido anotando y guardando en un cajón. Una obra que, por fermentación interna, ha encontrado su propio *plan*. Siete años después, con *Materia y memoria*, da el paso definitivo. Bergson rechaza tanto el monismo materialista como el monismo idealista. Ambos le resultan igualmente excesivos y precipitados. Y comete la impertinencia de instalarse en el dualismo, que tan mala fama

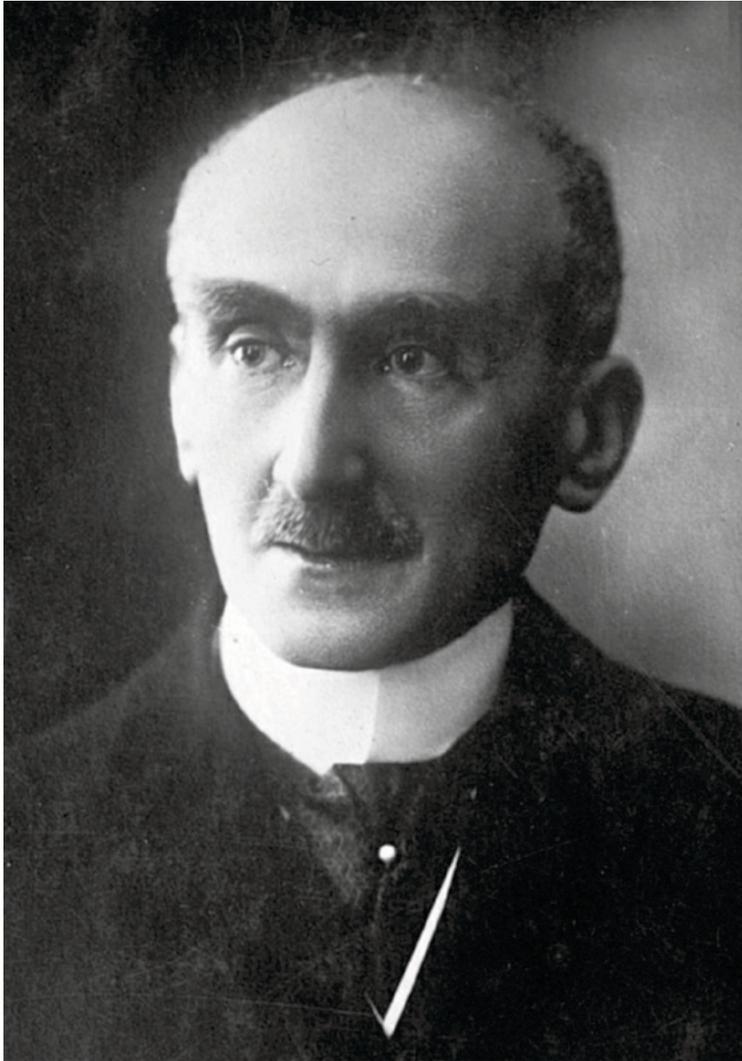
tiene entre los filósofos. Se atreve a afirmar la realidad del espíritu y la realidad de la materia. Tan falso sería reducir la materia a la representación que tenemos de ella (Berkeley), como hacer de ella una cosa que produciría en nosotros representaciones (Descartes). La materia es, para el filósofo francés, un «conjunto de imágenes», pero lo que entiende por imagen tiene una existencia mayor que lo que el idealismo llama «representación» y menor de lo que el realismo llama «cosa».

Bergson plantea el problema en los siguientes términos: junto al cuerpo, confinado en el tiempo y el espacio, sede de reacciones mecánicas frente a lo externo, hay algo que dura, algo que lo desborda, algo que se crea a sí mismo con cada golpe de voluntad, con cada empeño, con cada invención. Ese algo que no obra jamás sin un cuerpo, pero que está ahí. Su ambición añade algo al mundo e infringe la ley sagrada de la física: la conservación de la energía. La ciencia ha descubierto muchas pistas de ese algo en el cuerpo mismo, llegando a sospechar que quizá no se trate más que de pliegues ocultos del cuerpo. De ahí que uno se desvanezca con el cloroformo o se exalte con el alcohol. De ahí que, intoxicado, pueda caer en la locura. Si algunas funciones como la memoria han sido localizadas (en la tercera circunvolución frontal izquierda, por ejemplo), si el ojo y el oído no rebasan al cuerpo sino que simplemente reciben vibraciones que llegan de lejos, si las impresiones permanecen en el cerebro grabadas sobre una plaza sensible (como los fonogramas sobre un disco), ¿no será entonces el alma lo mismo que el cuerpo? ¿No será una mera fosforescencia (un epifenómeno) de la incesante danza molecu-

lar? La tabla de correspondencias entre lo mental y lo cerebral aumenta cada día, y todo esto se dice en nombre de la ciencia, y todo esto es lo que habrá de examinar cuidadosamente.

Lo que la experiencia muestra es cierta solidaridad entre la vida de la conciencia y la vida del cuerpo (la actividad neuronal, el sistema nervioso, la respiración, etc.). Pero dicha dependencia mutua no significa, ni mucho menos, una equivalencia. Para Bergson es claro que la conciencia no es una función del cerebro y que el cerebro no dibuja todos los detalles de la conciencia. La concomitancia a la que hacían referencia los ejemplos anteriores viene del hecho de que es en el cerebro donde ocurre la inserción del espíritu en la materia.

La idea de la equivalencia es una idea vieja: se remonta a aquellos que se instalaron en los conceptos puros, siempre reacios a mancharse las manos con los hechos. Un buen ejemplo es la hipótesis del paralelismo riguroso. Según ésta, el alma expresa ciertos estados del cuerpo, o el cuerpo expresa el alma, o el alma y el cuerpo son dos traducciones en lenguas diferentes de un original que no sería ni el uno ni el otro (Spinoza). Bergson se atreve a trazar (y a cuestionar) la genealogía de esta idea. No se originó por ningún estudio anatómico o fisiológico, fue una herencia de la metafísica. Kepler y Galileo habían logrado reducir los problemas astronómicos a problemas mecánicos. De ahí surgió la aspiración (recuperando, de paso, viejas doctrinas platónico-pitagóricas) de representarse la totalidad del universo material sometido a leyes matemáticas (una solución que complacía a los físicos y los situaba en el centro mismo



Henri Bergson

del eje del conocimiento). Y Descartes dio el golpe definitivo: «los cuerpos vivos debían engranarse en la máquina del mundo como otras tantas ruedas de un mecanismo de relojería; ninguno de nosotros podía hacer nada que no estuviese calculado de antemano matemáticamente». El Dios platónico había resucitado (y todavía sigue vivo en la mente de la mayoría de los físicos), y el alma humana era incapaz de crear nada.

Tanto Leibniz como Spinoza intentaron componendas y trataron de rebajar el cartesianismo. Se abstuvieron de hacer del alma un mero reflejo del cuerpo y, en ocasiones, parecían decir lo contrario: que el cuerpo era un reflejo del alma. Pero la metáfora del reloj era una tentación poderosa. Y la oscura claridad de los relojes empezó a invadir el mundo. Relojes que con el tiempo serían teléfonos inteligentes, redes y ordenadores, algoritmos para controlar la vida de los hombres. La metáfora del reloj estuvo a punto de acabar con el mundo en Los Álamos y ahora regresa mediante el canibalismo financiero de las transacciones bursátiles (*trading* de alta frecuencia controlado por algoritmos).

El monismo materialista imperante hoy no es sino la simplificación progresiva de la metáfora cartesiana. Bergson protesta: «que no nos vengán a decir que esto es ciencia». La metáfora del reloj ha salido de los telares de la metafísica y es mercancía antigua. «Un examen atento de la vida del espíritu y de su acompañamiento fisiológico lleva a creer que hay infinitamente más en una conciencia humana que en el cerebro correspondiente». Podremos afinar la vista todo lo que la tecnología permita, observar las idas y venidas de los impulsos neuronales, y sabremos algo de

los gestos, las actitudes y los movimientos del cuerpo, pero nunca podremos ver en ellos la ironía o la ternura. Estaremos ante ellos como el espectador ante una obra de teatro de la que no entiende los diálogos. Incluso si nuestra ciencia del mecanismo cerebral fuera perfecta, podríamos adivinar lo que pasa en el cerebro durante un estado del alma determinado, pero la operación inversa no es posible.

El río del pensamiento no puede detenerse y lo que llamamos «idea» no es más que una instantánea de esa corriente. Esto tiene mucho que ver con lo discursivo y con el arte de escribir. La analogía favorita de Bergson es la de la música. El arte del escritor es precisamente hacernos olvidar que utiliza palabras, conseguir que las ondulaciones de su pensamiento vibren al unísono con las del lector. De ahí que el arte de reproducir el ritmo del pensamiento pueda compararse al arte sinfónico. El símil sirve para aclarar la postura de Bergson respecto a las relaciones entre mente y cerebro. El pensamiento está orientado hacia la acción, esas acciones (reales o virtuales) son una proyección simplificada del pensamiento en el espacio y esa actividad motriz es precisamente lo que se manifiesta en la actividad cerebral. «La actividad cerebral es a la actividad mental lo que los movimientos de la batuta del director de orquesta son a la sinfonía. La sinfonía rebasa por todas partes los movimientos que la acompañan; la vida del espíritu desborda la vida cerebral». Y esto es así porque el cerebro no es, hablando con propiedad, el órgano del pensamiento, del sentimiento o de la conciencia (ni siquiera un almacén de recuerdos) sino solo (y no es poco) el punto de inserción del espíritu en la materia. Aho-

ra se explican los efectos de las drogas, las intoxicaciones y otros estados alterados de conciencia. En estos fenómenos lo que queda afectado no es el espíritu, sino solo el mecanismo de inserción del espíritu en las cosas.

Esta perspectiva es clave para la antropología bergsoniana y establece, quizá sin saberlo, un parecido de familia con algunas de las antropologías de India antigua (pienso, fundamentalmente, en la budista y la *sāmkhya*): «Nuestra vida interior entera es algo como una frase única empezada desde el primer despertar de la conciencia, frase sembrada de comas, pero nunca cortada por puntos. Nuestro pasado todo está presente en nosotros, de modo que nuestra conciencia, para tener su revelación, no tiene necesidad de salir de sí misma, ni de añadirse a nada extraño, todo lo que tiene que hacer es levantar el velo». La idea de Bergson de que cada acto de la conciencia se encuentra en su mismo origen (aunque él no dice que «ocurre» en el origen) es una idea que barajaron los filósofos del *sāmkhya*, para los cuales el alma era teatro y no fuente de la conciencia. Cada vez que somos conscientes *habitamos*, de alguna manera, en el origen. Esa hospitalidad es la esencia de la condición humana, cuya conciencia es, en cierto sentido, prestada. El cerebro simplemente nos permite mantener nuestra atención sobre la vida para que esta se inserte en las cosas. Ese filtro de la conciencia, pues, obtura todos aquellos recuerdos que no sirven a este fin (la vida misma siempre mira hacia adelante y no vuelve la vista atrás sino en la medida en que el pasado puede esclarecer y preparar el porvenir) y deja pasar todos aquellos que pueden ser útiles. La misión

del cerebro es entonces limitada, pero esa limitación le permite ser eficaz. El espíritu desborda al cerebro por todas partes y la actividad cerebral solo corresponde a una ínfima parte de la actividad mental.

La propuesta de Bergson quedó arrumbada en el trastero de la historia. Hoy surgen indicios que hacen razonable su recuperación. Se trata de una propuesta, claro está, que no es definitiva. Con ella no se resolverá el problema mente-cuerpo, que es la nueva forma de llamar a la antigua cuestión de las relaciones entre el cuerpo y el alma, «el más grande de los problemas que puede proponerse la humanidad», pero se trata de un enfoque perfectible y esto es lo máximo a lo que puede aspirar un filósofo. Bergson tiene la elegancia de renunciar de entrada a cualquier tipo de «solución total». Ningún avance en la observación neuronal podrá darnos la clave de la naturaleza de la conciencia. Podrán aclarar algunos aspectos (sobre todo aquellos relacionados con la actividad humana), pero serán incapaces de esbozar un retrato completo.

Y, dado el interés vital del asunto, Bergson se atreve con afirmaciones osadas sobre el destino del alma: «contemplad una conciencia que siente, piensa y quiere. Si el trabajo del cerebro correspondiese a la totalidad de la conciencia, si hubiese equivalencia entre lo cerebral y lo mental, la conciencia podría seguir los destinos del cerebro y la muerte sería el fin de todo». Pero Bergson ha tratado de mostrar que la vida mental desborda a la cerebral y que el cerebro se limita a traducir una parte mínima de lo que ocurre en la conciencia. Si esto es así, se abriría la posibilidad a una supervivencia de la conciencia tras la descomposición del cuerpo físico.

<sup>1</sup> Respecto a la pregunta de dónde se conservan los recuerdos, Bergson ofrece la siguiente explicación: La pregunta por el «dónde» carece aquí de sentido. Los negativos fotográficos pueden guardarse en una caja, pero los recuerdos, que no son cosas tangibles, ¿por qué habrán de tener necesidad de un recipiente tangible? Los recuerdos, en un sentido metafórico, están alojados en el espíritu. No se trata de evocar una entidad misteriosa, sino de atenerse a la observación. Bergson se esforzará en mostrar que conciencia es, sobre todo, memoria.

<sup>2</sup> El yo encuentra, tanto en sí como fuera de sí, cierta potencia y cierta resistencia. La dualidad de lo individual es precisamente la que permite concebirlo no como una entidad separada de las demás, sino como una «personalidad» que no se encuentra propia y exclusivamente en ella misma, sino que es consecuencia natural de la actividad de la conciencia a través del filtro del cuerpo. De ahí que para el sāmkhya el yo sea un vehículo que asimila el pensamiento de otro y su presumida acción (del yo), sea en sí teatro y no fuente. El individuo como escenario de un drama cósmico. Lo que llamamos seres y lo que convencionalmente consideramos individuos son espacios donde resuena una conciencia original (y precisamente lo que el sāmkhya propone es una vía, muy intelectual, que permita llegar a oír esa música).

MESA REVUELTA

# El cofre secreto: Los diarios de José Lezama Lima

*Por* José Antonio Llera



## 1. IMAGEN Y MEMORIA DE UN SECRETO

Miro un retrato fotográfico tomado en los últimos años de la vida de Lezama Lima. Decora las paredes de Trocadero 162 bajo, la que fue su casa en La Habana, hoy convertida en museo. A mi juicio, esa fotografía podría expresar, alegóricamente, el retraimiento de su obra, el calado de su forma secreta. Esa imagen nos devuelve el reflejo de una experiencia oblicua: conjura, gesto indescifrable, advocación de lo oscuro, conocimiento que se presenta en capas, superpuesto, formando una orografía en palimpsesto o *stracciatella*, razón y fe entrelazadas. ¿Qué nos quiere enseñar el encuadre del fotógrafo? ¿Qué vemos en esa fotografía? Me parece que en ella son relevantes tanto el primer plano donde surge la figura del poeta, como el fondo donde se apila una serie de objetos tan silenciosa como elocuente.

Frente al objetivo, Lezama alza los dedos en doble cruz. Este gesto, sin duda teatral, ha sido interpretado como un signo cabalístico de esperanza<sup>1</sup>. Es posible que así sea, pero atrae mi atención aún más el cuello torcido, incómodo sobre los hombros, en retirada, huraño, como de anti-Narciso que huyera despavorido de su imagen. ¿Tiene delante el ojo de cristal de una cámara o la punta de una espada? Da la impresión de que más bien lo segundo. Las manos, pérgolas para la luz, han arrojado semillas oscuras sobre los ojos, espesos como hojas de palma. Tiene los labios lijados por la melancolía. La noche, en cambio, se apacigua en la claridad solar de la frente. Hay zonas de tránsito y pasaje en este espacio doméstico, cerrado. Detrás vemos una puerta; quiere decirse que si alguien entra, no podrá ser recono-

cido hasta que traspase el arco y remonte la espalda del poeta. Mirada que espera, en mangas de camisa blanca. Marcos, en efecto: su obra no hace sino traspasar umbrales, quebrar límites, fortalecerse en el tránsito de un lugar a otro, de una época a otra<sup>2</sup>. Detrás del brazo derecho, una sombra, densa primero y luego más difuminada a la altura del antebrazo, como una claridad que arroja su ramo oscuro. Cruzar los dedos: ¿no es más bien ese ademán un poner en cruz dos abismos, el pensamiento y la poesía, la creación y el vacío<sup>3</sup>? Sigo observando detenidamente la imagen. En ella aparece, además de esos marcos que abren o cierran el paso (la encrucijada), una mesa revuelta con volúmenes en rústica y en tapa dura, formando un rimero de tomos en dudoso equilibrio. Arriba, en la cumbre, centellea un pequeño cofre, como una verdad encerrada, tal vez inaccesible, no presuntuosa ni monumental, sino regalada para el ejercicio de la mano humilde. Es un cofre que se posa sobre terreno desnivelado y vacilante; se apoya una mitad en la sólida cultura libresca y la otra sobre una leve plataforma de papel, quizás una revista.

Cofre o arca de la alianza, ¿guarda ahí el dueño acaso su maná, su vara de Aarón, el huevo órfico? El cofre podría entonces tomarse como emblema del proyecto estético lezamiano<sup>4</sup>. De hecho, una de las acepciones que recoge el *DRAE* liga este término con el dominio de la imprenta y la tipografía: «Cuadro formado de cuatro listones de madera, que en las antiguas máquinas de imprimir abrazaba y sujetaba la piedra en que se echaba el molde en la prensa». El poeta es para Lezama el *artifex* de un secreto, el guardián de lo inexistente, y la creación misma prevalece

como testigo de un arcano, como sustancia irradiante que se sujeta al tiempo, al verso o a la sentencia, para volver a fluir en el ritmo y en la música. Así comparece en las páginas de «La dignidad de la poesía», ensayo publicado en 1956:

«El primer encuentro de la poesía es ese punto órfico, esa respiración que se mueve entre el cuerpo y un espacio como el de la araña al formar ámbito y hechizo. Esa respiración es el primer apresamiento de lo sobreabundante, de la liberación concupiscible, de la supresión de los sentidos entre lo que nos pertenece y lo que tuvo un incomprensible rescate. En realidad, la primera aparición de la poesía es una dimensión, un extenso, una cantidad secreta, no percibida por los sentidos».<sup>5</sup>

Mito y *logos*, alma y carne, anhelo de la Forma o Idea trascendental que se escapa, fuga y rescate, apertura infinita y cierre, enigma y representación, matemática tiniebla o, formulado con ecos pitagóricos, «caracol nocturno en un rectángulo de agua».<sup>6</sup> Las nociones esenciales que informan la estructura semántica de este fragmento son inseparables de la tradición mística, del orfismo y de la historia de la poesía moderna, sobre todo del Livre mallarmeano. Para el poeta francés, el Libro se compara con la tumba y con el cofre, en una exacta analogía basada en la pura retracción, «*défendant contre le brutal espace une délicatesse reployée infinie et intime de l'être en soi-même*».<sup>7</sup> El neoplatonismo, la mística –carmelita o quietista– y el conocimiento del Tao salvarán a Lezama de la Nada de Mallarmé, de la esterilidad como angustia, que reconoce también en Pascal y en Heidegger. El *tokonoma* japonés de «Pabellón del vacío», uno de los mejores poemas de *Fragmen-*

*tos a su imán* (1977), sintetiza un modo de yacer sobre el cofre no con la tentación de abrirlo, sino para soñar con sus ocultas cerraduras, para inventarlas aun sabiendo que el arca está vacía, repleta de un vacío que es aliento vital, tal y como enseñaba el *Corpus Hermeticum*, o borde de lo divino, como sostenía Miguel de Molinos en su *Guía*. Son reveladoras las palabras que en 1939 escribe al comienzo de los *Diarios*: «La nada sería un castigo irredimible; mientras que el vacío parece referirse a que el conocimiento todavía no es infinito, pero puede ser tocado por la gracia».<sup>8</sup>

## 2. DIARIOS

### 2.1. UN RÓTULO CONFUSO

La primera impresión que asalta al lector que se encuentra con un libro de Lezama en cuya cubierta se lee el rótulo de *Diarios* consiste pensar que quizás éste sirva de llave que le permita acceder al yo íntimo del cubano, a las vicisitudes del autor empírico desprovisto de la tupida túnica literaria. Su impresión se verá decepcionada de inmediato. En 1994, Ciro Bianchi Ross compila bajo ese título genérico un ramillete muy heterogéneo de textos, publicados por la editorial mexicana Era. Advierte en el prólogo que su intención es reunir dos clases de escritos: a) una carpeta sobre la que se lee «Diario de J. L. L.», compuesta por una serie de apuntes regulares que van desde el 18 de octubre de 1939 hasta el 31 de julio de 1949; y b) una agenda con anotaciones muy esporádicas referidas al intervalo temporal de 1956-1958<sup>9</sup>. No existe en este caso un diario en el sentido de *construcción literaria* rendida a una inmersión en la subjetividad. Estamos más bien ante un depósito heteróclito de textos, generalmente menudos,

que no se escriben con vistas a una futura publicación. Archivo de citas propias y ajenas, de bocetos, de comentarios y glosas metatextuales que no suele alcanzar una alta decantación poético-artística sino de manera muy esporádica, pues son cuadernos de trabajo en toda regla, que nacieron sin voluntad de estilo y que se presentan por tanto mucho más destejidos que los refinadísimos *Cahiers* de su admirado Valéry<sup>10</sup>.

Si bien las anotaciones de agenda de los años cincuenta dan entrada al yo, tampoco muestran su examen o su cuidadosa germinación en la escritura. El atisbo de una identidad se disuelve en la anécdota, en minúsculas pavesas y limaduras: comidas familiares que destilan aroma y calidez, apuros económicos, paseos, sepelios, fiestas patronales, apuntes humorísticos, salpicaduras del ingenio. El lector del «Segundo diario» –el que abarca los años 1956-1958– descubre el estilo abreviado y las frases nominales de un barroco que ahora se entretiene en bordar miniaturas costumbristas, avisando de sus dotes para la observación y el retrato abocetado. Véase la primera anotación, su milimétrico y conceptista uso del oxímoron: «Domingo. Comida en Bauta, con Gaztelu. Reaparece Labrador, con otra novia, con la que dice que se va a casar. El Padre luce cansado. Se pone a cantar, son sus mejores momentos de espiritualidad. Muda expresividad»<sup>11</sup>. En este último sintagma veo una alusión al verso 197 de la primera *Soledad* gongorina: «Muda la admiración, habla callando».

Cuando Bianchi Ross se pregunta por las razones de tan exiguo caudal, llega a la extraña conclusión de que lo más probable es que a la agenda le falten hojas, y sugiere que éstas pudieron ser censuradas

por la propia viuda del escritor. ¿Se olvida que Lezama no es André Gide? Considero, simplemente, que esta clase de escrito de cariz autobiográfico carece de un espacio claro dentro de su sistema estético. El problema del yo lezamiano bascula entre la conciencia de su fusión lingüística (así sucede en buena parte de su lírica, de raíz barroca) y su reelaboración mítica en *Paradiso*. Ni en la teoría ni en la práctica se da la consolidación de una escritura diarística porque su potencial funcionalidad se desplaza hacia otras modalidades discursivas, de ahí que nazca –en su raíz– elíptica y fatigada. Razones pragmáticas posteriores en forma de (auto)censura bloquean esa posibilidad.

Ahora bien, aunque no puede vislumbrarse una literatura diarística plena en Lezama, estas anotaciones sí son útiles al estudioso en la medida en que señalan como antorchas, matizándolas o contextualizándolas, aspectos esenciales de su obra. Dialogismos, versos truncados, versiones de intra/intertextualidad, glosas esquemáticas y diagramas se despliegan en estos materiales de archivo, que anticipan en su génesis o subrayan obsesivamente temas comunes a la lírica, la narrativa y el ensayo. Partiendo de estas precauciones en lo relativo al género, quiero repasar a continuación algunos de esos goznes.

«CONTINUO/DISCONTINUO»  
Y «CONDICIONADO/  
INCONDICIONADO»

José Lezama Lima es, por encima de todo, un metafísico carnal. Su neoplatonismo le lleva a leer con interés a Leibniz, que, como es sabido, denomina mónada al átomo metafísico. Es indudable que penetra en ese concepto porque entraña una para-

doja, un oxímoron habitable: la unidad de la mónada puede sucederse en multiplicidad, a modo de serie. La mónada constituye además un universo cerrado, del que no se puede entrar ni salir, pues no tiene ventanas (*n'ont point de fenêtres*)<sup>12</sup>, lo cual implica que todo cambio proviene de un principio interno. ¿No sería el cofre —otra vez— una metáfora adecuada de esta cualidad, que la acerca al poema? La homología con la arquitectura barroca resulta también clara si se considera el gusto extremado por las criptas, por las cámaras secretas<sup>13</sup>. Una de las anotaciones a mi juicio más relevantes del «Primer Diario», fechada el 24 de septiembre de 1940, dice así:

«Así como Platón no pudo llegar en el *Parménides* a una definición de la unidad, podemos seguir pensando en la continuidad misteriosa (casi diríamos, continuamente resuelta) de la poesía. Discontinuidad aparente: enlace difícil de las imágenes. Continuidad de esencias: prolongación del discurso y solución incomprendible de los enlaces, que nos hacen pensar que si el papel en que se apoya desapareciera, seguirían trazándose los signos en el aire, que de ese modo afirman su necesidad, su presencia incontrovertible. ¿Es entonces el papel una red? Pero añadamos: ¿el pensamiento pescado tiene que ser un pez muerto?».<sup>14</sup>

Aunque la elucubración sobre lo continuo ya está en la física aristotélica<sup>15</sup>, Lezama centra su lectura desde una comprensión plotiniana y, sobre todo, leibniziana.

La reflexión en escorzo recogida en su diario se extiende a toda su obra, de ahí que me parezca tan relevante. Y lo hace siempre tratando de armonizar dicoto-

mías y polaridades, instituyendo la paradoja (*concurrencia* diría él) como manera de enunciar y de pensar una antonimia que no es absoluta, sino fluida. La poesía se alza entonces como aquello que hace posible lo imposible, dispersión y permanencia, eternidad y duración, forma abierta capaz de sustantivarse en un cuerpo que atrapa lo efímero y revive lo inerte: «La poesía, que es instante y discontinuidad, ha podido ser conducida al poema que es un estado y un continuo. Pues hay siempre una comparación en cada poema mediante la cual fijamos un elemento de suyo fugaz e irreproducible»<sup>16</sup>. En *Oppiano Licario* Lezama retrocede hasta la escuela eleática para explicar el modo en que lo diverso y fragmentario trasciende en una sustancia eterna, cristaliza en Unidad:

«Nada parecía reclamar su arrogancia de fragmento, todo se sucedía y apoyaba como las láminas de una botella de Leyden. Los platos de cerámica árabe, los cupidillos vieneses del rococó, las genesíacas divinidades eritreas, los aparatos para proyectar microfilms, los abaniquillos de las criollas de los grabadores habaneros, el paraguas puesto a secar en el patio, el joven mestizo uniformado que con pasos de danza traía la bandejilla con el café, no se retardaban en el tiempo ni se agazapaban en el espacio, formaban la cabalgata visible del continuo temporal»<sup>17</sup>.

El mismo cañamazo especulativo, cimbreado por el juego de contrarios, asoma también en poemas como «Recuerdo de lo semejante», perteneciente a *Dador* (1960), muchas veces erróneamente interpretado porque no se tiene en cuenta su médula filosófica: «¿Hay una total pluralidad en la semejanza? / La diversidad mul-

tiplica con los siete martillos / terminado por ladear la lámina regada / por la luna con el tegumento de lo indistinto. / Creer que la pluralidad se opone a la semejanza, / es olvidar que todas las narices forman el olifante / que convoca a los rinocerontes para la risotada / crepuscular [...]»<sup>18</sup>.

El cubano está poetizando la paradoja expuesta en los primeros pasajes del *Parménides* platónico. Esta paradoja, con la que Zenón pretende confirmar la unidad parmenídea, es resuelta por Sócrates enunciando la coexistencia posible de propiedades contrarias, de la semejanza y la desemejanza, de lo uno y lo diverso<sup>19</sup>. Me atrevería a decir que buena parte del pensamiento lezamiano –más allá de su eclecticismo temático o formal–, se sostiene a partir de conciliaciones similares, de intersecciones que cuestionan el edificio de una razón excluyente y monolítica basada en los imperativos de la lógica. Pero no estamos ante un contramoderno *tout court* ya que, como demuestran las páginas de este «Primer Diario», vuelve una y otra vez sobre Descartes (más aún: estaba convencido de las raíces poéticas del pensamiento cartesiano). No en vano el nombre del filósofo es la primera palabra que escribe. Existe y es innegable una profunda crítica de las insuficiencias del *cogito* moderno, pero de ello no se desprende una pura deriva irracionalista. Mediante la búsqueda de ciertos contrapesos argumentativos y bifurcaciones, el cofre practica de nuevo funambulismos, singulares equilibrios a la hora de conciliar lo científico con lo místico, la filosofía con la poesía (a Lezama le entusiasmaba Novalis). En una anotación del 2 de noviembre de 1939 comenta así un fragmento de las *Meditaciones metafísicas*:

«Dios mío, el entendimiento entrando en los cuerpos. El entendimiento supliendo a la poesía, la comprensión regida tan sólo por el pensamiento. Esa comprensión sería un limitado mundo gaseoso que envolvería al planeta, sin llegar nunca a la intuición amorosa que penetraría en su esencia, como el rayo de luz impulsado por su propio destino»<sup>20</sup>.

Rayo de luz: estamos ante un tópico que apunta claramente hacia la inspiración, hacia la figura del poeta-vates, del creador a lo divino. Y sin embargo, lejos de ahondar en esa línea místico-romántica, en otros escritos se advierte una intención a la inversa, en la medida en que trata de poner a salvo el legado aristotélico y cartesiano: «Cuando habla de ideas claras y distintas nos desconcierta. Lo consideramos poco valioso por ser querido por un poeta, pero sin embargo [sic] cuando trata de la substancia homogénea vemos que la única salida es bautizar, distinguir una substancia».

Ciertas lecturas desnortadas emparejan la lírica lezamiana con el surrealismo. Si bien en sus diarios y cuadernos se detecta una notable curiosidad por el automatismo psíquico (paralelo a su interés por las técnicas del *stream of consciousness* joyceanas<sup>21</sup>), su obra no puede leerse cabalmente desde esa óptica. Por más que exista una aparente proximidad basada en la mutua atracción por el mundo místico y onírico<sup>22</sup>, el texto lezamiano se articula sobre una conciencia lingüística poderosa y refulgente como el escudo de Aquiles, atenta y vigilante, *crítica*<sup>23</sup>. Tanto es así que, casi como un hereje, el cubano se atreve a leer el surrealismo desde la filosofía de Descartes, es decir, a contrapelo. Véase la sorprendente entrada del 12 de noviembre de 1939:

«Cuando Descartes se refiere a las cosas de la verdad y el error, cree que este último se debe “a la debilidad de no poder adherir continuamente mi espíritu a un mismo pensamiento”, parece darle la razón a los surrealistas que creen posible una reconstrucción cuantitativa-extensiva de la memoria, de una captación de todo lo que uno es en cada uno de nuestros instantes semejantes y diferentes. También parece referirse Descartes a los surrealistas y sus propósitos, cuando nos habla de una cantidad continua o extensión de longitud, latitud y profundidad»<sup>24</sup>.

En un apunte anterior, el surrealismo se contempla incluso con cierto deje paródico: «Oigo una cancioncilla de un melodismo fácil, pero nada repugnante. Se me ocurre este verso de un surrealismo elemental [sic] y muy recusable: en la siesta el gladiador amanece palmera»<sup>25</sup>.

La recodificación de la herencia escolástica, su no disolución, cabe interpretarla en el mismo sentido de salvaguarda del *logos*, si bien éste resulta zarandeado y removido por la paradoja y las inversiones que lo rescriben: «La escolástica empleaba con frecuencia el término ente de razón fundada en lo real. Esa frase puede ser útil. Llévemola a la poesía: ente de imaginación fundada en lo real. O si preferís: ente de razón fundada en lo irreal»<sup>26</sup>.

Además del binomio que acabo de analizar, y en conexión con él, surge el diálogo entre lo condicionado y lo incondicionado, cuya oposición lógica deshace el hecho poético, donde la ley se hace asombro y viceversa. Creo que Lezama ataja por el sendero del idealismo alemán, pues no otro origen hay que buscar para la noción de lo incondicionado (*Das Unbedingte*) sino Kant y sobre todo Schelling<sup>27</sup>,

quien se refiere con tal nombre a aquello que no puede devenir cosa porque no es ni objeto ni sujeto, a lo que es *per se*. El Yo absoluto se realizaría a sí mismo, se engendraría como causalidad absoluta a través de su propio pensar. En ese cruce de caminos, la poesía brota entonces como síntesis de causa y azar, como feliz encuentro de dos corrientes contrapuestas que, lejos de anularse, conforman la posibilidad infinita. Es la tesis que sostiene el entramado expositivo de «Preludio a las eras imaginarias» (1958): «La causalidad y lo incondicionado al encontrarse han formado un monstrucillo, la poesía. Baila en lo alto de la llama, metáfora, como el unicornio bebe en la fuente, imagen imprecisa de un desconocido ondulante. Sentimos que se ha creado un órgano para esa batalla de la causalidad y lo incondicionado (...). Ese órgano para lo desconocido se encuentra en una región conocida, la poesía»<sup>28</sup>. ¿Monstrucillo? Precisamente, Alciato en el emblema XII alude al Minotauro –engendrado de la cópula entre Pasifae y un toro– como símbolo de lo que no debe conocerse, de lo secreto: *Non vulganda consilia* reza el lema.

## NEOBARROCO

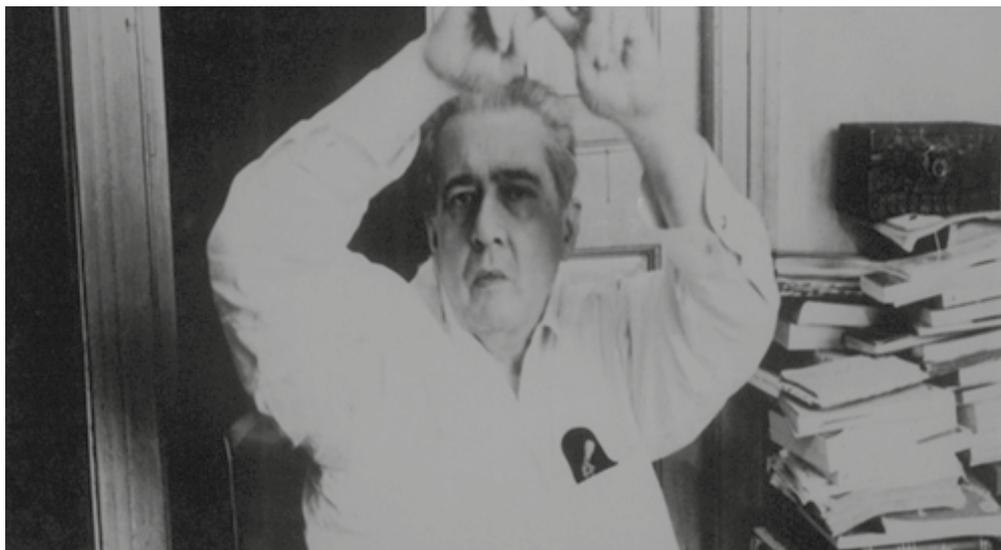
La gramática neobarroca que construye la prosa lezamiana es ya un lugar común dentro de la crítica. Sus elucubraciones estéticas<sup>29</sup> sobre el concepto de Unidad se despliegan también en el plano de la Retórica y de la Poética, toda vez que en sus ensayos no se cansa de reiterar la fuerza analógica de la metáfora, que cristaliza en la imagen. Si antes se advertía la huella de Plotino (imagen y creación emanan del Uno) y Leibniz («Tout va par degrés dans la nature, et rien par saut»), ahora el

cubano está dialogando con la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián. Éste, que parte del tratado de Pellegrini *Delle acutezze*, define la agudeza como la «armónica correlación entre los cognoscibles extremos»<sup>30</sup>. La designación figurada del objeto instituye un trabado plexo de asociaciones que desprende valores artísticos. En su discurso LI describe la *agudeza compuesta* en unos términos que vuelven a poner de relieve la idea de unidad de sentido; el texto se hace tejido, telar (y no se olvide que el primer verso del poemario inaugural de Lezama señala ese dominio semántico: «Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo»<sup>31</sup>). Escribe Gracián: «Siempre un todo, así en la composición física, como en la artificial, es lo más noble, el último objeto y el fin adecuado de las artes; y si bien su perfección resulta de la de las partes, pero añade él la mayor de la primorosa unión [...]. Hasta un epigrama adecuadamente perfecto, cuando se vienen a unir los conceptos y hacer un cuerpo atado con alguna traza»<sup>32</sup>.

Tanto en el «Primer diario» como en sus cuadernos, el nombre de Baltasar Gracián se cita con frecuencia, y en la prosa lezamiana se advierte incluso una cierta mimetización sintáctica, un eco arcaizante que proviene un buena parte del jesuita. En una entrada sin fechar copia una frase de la *Agudeza*: «La primorosa equivocación es como una palabra de dos cortes, y un significar a dos luces»<sup>33</sup>. A partir de un solo significante, el significado se amplifica, rezuma, hace desfilar ejércitos. Otras veces, intervienen variaciones de ideas aprehendidas en Gracián. Así, cuando escribe que para captar el secreto de la poesía «Siempre serán preferibles ojos y oídos alternos»<sup>34</sup> parece resonar

el *dictum* conceptista: «Lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto».

No hay duda de que la lingüística del texto actual hablaría en este caso de mecanismos de coherencia y de cohesión, nociones a las que llega Lezama –conviene insistir– a través de planteamientos filosóficos, no exclusivamente retóricos. Es preciso abrir la tapa del cofre y tomar una imagen, la esfera de un rubí o una gema, para darnos cuenta de que estamos frente a un arte que hace suyo la técnica del hilado, del eslabón y la cadena. Una pieza tira de la otra, se yuxtapone, se pliega y despliega, pues lo sucesivo se ve como simultáneo; queremos sacar del cofre un medallón antiguo, pero el medallón arrastra un brazaletе etrusco, un anillo egipcio, un zarcillo antillano, una cratera griega y un ikebana japonés: símiles proustianos que se alargan a base de gerundios y de la mecha interminable de la hipotaxis, neologismos, procelosas enumeraciones donde se saludan objetos y procesos dispares. Pone en práctica una sintaxis de la curva y la refracción en la que la *copia verborum* se alía con la visión espiritualista de la sobreabundancia (el *pléroma* bíblico<sup>35</sup>). Como ocurre en el trabajo del afilador, la piedra, el filo del cuchillo y las chispas incandescentes forman una misma lengua de fuego. Nada se pierde, todo se junta con todo, e incluso lo que parece producto de la digresión caprichosa dispone secretas canalizaciones. Esa pasión por las carnosidades, por la hipertrofia expresiva se traduce en un chisporroteo plástico y acústico; el olor y el sabor de los objetos se trasladan, metonímicamente, al lenguaje, como se desprende de algunas anécdoto-



Lezama Lima

tas recogidas en su «Segundo diario». En una de ellas se refiere de manera concisa el almuerzo junto a su amigo Gastón Baquero, encuentro sazonado de «simpática verba criolla»<sup>36</sup>.

Fijemos nuestra vista en otro cofre, el de Góngora. En *El Polifemo* llegamos a un momento en que el cíclope relata el naufragio de un navío genovés, que deja la arena sembrada de unas suntuosas mercaderías orientales, objeto posterior de la rapiña de los ladrones: «cuando, entre globos de agua, entregar veo / a las arenas ligurina haya, / en cajas los aromas del saqueo, / en cofres las riquezas de Cambaya: / delicias de aquel mundo, ya trofeo / de Escila, que, ostentado en nuestra playa, / lastimoso despojo fue dos días / a las que esta montaña engendra arpías» (octava LVI)<sup>37</sup>. No obstante, los ojos de Lezama se tornan a la vez entusiasmados y cautos, crédulos y recelosos frente a las fosforescencias del

cofre barroco gongorino o sus trofeos, según se deduce de «Sierpe de don Luis de Góngora». Se ha descubierto una carencia epistemológica que cuestiona todo el entramado formal; no basta con que la metáfora devore la realidad y sea la cultura la que lea la naturaleza:

«Faltaba a esa penetración de luminosidad la noche oscura de San Juan, pues aquel rayo de conocer poético sin su acompañante noche oscura, sólo podría mostrar el relámpago de la cetrera actuando sobre la escayolada. Quizá ningún pueblo haya tenido el planteamiento de su poesía tan concentrado como en ese momento español en que el rayo metafórico de Góngora, necesita y clama, mostrando dolorosa incompletitud, aquella noche oscura envolvente y amistosa»<sup>38</sup>.

Quizás sea esa la consigna que escribe en su corazón: macerar la luz y su destello en el jugo sereno de las sombras, despojar-

se de las luminarias exteriores para alcanzar la verdad interior. Cofre herméticamente cerrado el de Lezama, oscuro, difícil a su intelección. «Intacto secreto manso», se lee en uno de sus poemas. Es ahora lo oscuro lo que resplandece y canta. La dicotomía oscuridad/claridad constituye así un falso problema, pues, a su juicio, toda iluminación nace de lo oscuro y tanto lo claro como lo oscuro poseen un reverso enigmático. En uno de sus cuadernos de apuntes, cita un fragmento de *Edipo rey*, la tragedia de Sófocles: «Ah oscuridad, mi luz». También la mística sanjuanista le había enseñado el sendero, la estela del rayo de tiniebla:

«Que, por eso, la llama aquí *escala secreta*, porque todos los grados y artículos que ella tiene son secretos y escondidos a todo sentido y entendimiento. Y así, se quedó ella a oscuras de toda lumbre de sentido y entendimiento, saliendo de todo límite natural y racional para subir por esta divina escala de la fe, que escala y penetra hasta lo profundo de Dios» (1 Cor. 2, 10)<sup>39</sup>.

También la catábasis es luminosa. La caída se eufemiza en descenso, en un trabado régimen nocturno de la imagen donde la noche es noche generatriz<sup>40</sup>. Así el mulo, animal estéril, que frente a la amenaza del vértigo se convierte en el arquetipo del creador. En una entrada del «Primer diario», fechada el 16 de enero de 1942, encontramos una primera semilla – en prosa– de lo que después desarrollará en su «Rapsodia para el mulo», perteneciente a *La fijeza*: «Con qué seguro paso el mulo entra en el abismo. El desfiladero y el temblor de su piel. Los tendones del mulo y la gran sogá que rodea el desfiladero. Ese seguro paso del mulo en el abismo, suele confundirse con la esterilidad.

¡Por ti suele, confundirse, impotente y borracho!»<sup>41</sup>. No siempre se ha percibido el calado filosófico de ese poema, ya que debería leerse al trasluz no sólo de «Le gouffre» de Baudelaire, sino también de Parménides. La experiencia abisal y el viaje iniciático entre claridades y tinieblas, la *quête* del Ser se anuncia también en el filósofo presocrático desde los primeros versos, en los que el narrador viaja en un carro tirado por yeguas<sup>42</sup>. Sin embargo, en Parménides no existe una intelección de la Nada al cabo de ese periplo/catábasis, ya que la Nada es lo no pensable, mientras que para el cubano, que sigue los himnos órficos, la Noche se concibe como facultad y germen de creación, el lugar donde se abren las puertas de la Luz.

*Barroco*, publicado por Severo Sarduy en 1974, no habría sido posible sin la lectura de *Les mots et des choses* (1966) de Michel Foucault, ni sin la inmersión en el posestructuralismo que abanderaba el activo grupo parisino de la revista *Tel Quel*. Las tesis de Sarduy han sido muy comentadas y no me detendré por extenso en su análisis. La elipse matemática –y la elipsis retórica– serían las piedras angulares del primer barroco, que rompe con las órbitas perfectas ptolomeicas e introduce la perturbación del círculo en tanto que pretendida forma natural del movimiento. Tendríamos en universo fonético y gráfico en expansión, hipertrofiado y vaciado del referente, pues «en la poesía barroca, las palabras que designan los materiales canónicos de la orfebrería no funcionan como signos plenos, sino en un sistema formalizado de oposiciones binarias –la antítesis es la figura central del barroco–, como “marcadores” afectados de un signo positivo o negativo, es decir, como puras

valencias»<sup>43</sup>. Para Sarduy, el autotelismo, fuerza autónoma y autogeneradora que sostiene la máquina lingüística, impide la presencia de un yo generador, centrado, que oriente y regule la crecida de los signos. Si bien ese movimiento inercial y vertiginoso, de centrifugación y diseminación, existe en una parte nada desdeñable de la poesía lezamiana (y por impronta no sólo barroca, sino también del *Corpus Hermeticum*<sup>44</sup>), creo que no es trasladable a una poética global, por lo que difícilmente pueden aprobarse ciertas interpretaciones que buscan en Lezama un modelo para los presupuestos teóricos del posestructuralismo o de la posmodernidad<sup>45</sup>. El asunto alegorizado es la alegoría misma mostrando su temporalidad, su *continuum*, su intocable fluir meta-alegórico, pero para Lezama en la cúspide de los significantes siempre hay un Significado fuerte, que es el Dios cristiano. Como se advierte en una de las entradas de su «Primer diario», la armonización entre lo misterioso y el *ars* pivota alrededor del «sujeto», de cuya efigie no quiere desprenderse y a la que injerta el pensamiento plotiniano<sup>46</sup> –recogido después por el Romanticismo– de la creación como irradiación<sup>47</sup>:

«El poeta puede ser el aprendiz displicente, el artesano fiel e incansable de todas las cosas, pero en su poesía tiene que mostrarnos una tierra poseída, un cosmos gobernado de lo irreal-real. Ese triunfo de la poesía sobre las repetidas experiencias, o sobre la cultura cuantitativa; ese triunfo sobre lo más inapresable del sujeto. Esa imposición con unidad, forma y desarrollo, donde terminan y empiezan las cosas y los reflejos de las mismas, única excursión de la vida sobre lo desconocido, o sobre la más salvaje alegría»<sup>48</sup>.

Obviamente no se trata de un sujeto centrado y soberano del sentido, sino más bien poroso a una materia oscura, donde surge lo que podría denominarse una tectónica de la identidad. Uno de sus aforismos trae ecos freudianos en su enigmática retórica de lo disímil: «El yo es permeable para el espacio negro, no lo es para el espacio claro»<sup>49</sup>.

Leer *Fragmentos a su imán*, publicado póstumamente en 1977, entraña una sorpresa: supone una matización de la poética barroca de la pérdida del referente<sup>50</sup>. El cofre se ha abierto *tras* la muerte y enseña lo que la mayor parte de su lírica lezamiana encubre: no sólo la semiosis infinita, sino también un vector mimético, una fuerza centrífuga que se amalgama con la fuerza centrípeta que había succionado al sujeto en las aguas gélidas de las formas opacas. Como si dentro del cofre apareciera un nuevo cofre que cuestionara los límites del primero, una semilla que problematizara las fronteras y los marcos de la poética precedente. Y es que no sólo surge la primera persona como voz enunciativa, sino que los poemas se fechan y ponen en escena personajes reconocibles por el lector, con el objetivo de crear un efecto autobiográfico. La pérdida del autor empírico, su desaparición *real*, coincide con su afirmación fantasmática, y podríamos preguntarnos si no es lo primero condición de lo segundo, si esa ilusión mimética sólo puede ser decible con la muerte, a través de ella. Reconocemos que la «noche paridora» ha cambiado su orientación simbólica y ahora el cantor es despedazado por ella, como si fuera el centauro Quirón. El secreto del cofre y el *hortus conclusus* isleño deviene claustrofóbica visión y asfixia en «La caja». No

es el «cerrad las puertas, profanos» de los misterios órficos, sino el lento desangrarse de la identidad, la herida:

*Vive en una pequeña caja de acero / con una mirilla que él sólo sabe utilizar. / Aunque nunca recibe a nadie, / pasea todos los días con el mismo chaleco. / Por las noches hace un recorrido / y pierde su identidad. / Se diluye en la noche / y la noche lo despedaza silenciosamente*<sup>51</sup>.

## LECTURAS

En la cripta de la calle Trocadero 162 bajo, sobre un suelo de terrazo verde claro apenas iluminado por la luz tenue de un pequeño patio interior, comparecía José Lezama Lima –soñador y demiurgo– siempre al lado de la madre, Rosa Lima, a quien dedicará su *Poesía completa*. Allí su morada, «una estancia adonde sólo su Majestad mora»<sup>52</sup>. Y la madre como centro, matriz, útero protector, claustro, *potens* de una casa umbría de habitaciones cegadas, sin ventanas (como la mónada leibniziana), caja de acero con mirilla para mirar *sólo hacia adentro*. Así se describe a la madre en estos apuntes diarísticos:

«Es asombrosa la alegría, la decisión de mi madre. A mí me cuesta trabajo caminar cuatro cuadras, ella para ver a su hija va hasta el extremo de La Habana. Como un árbol cubre hasta los bisnietos. Con los años, lejos de menguar su necesidad, se ha hecho imprescindible centro, existencia fatal de todos»<sup>53</sup>.

Se actualiza, por tanto, la metáfora emblemática de la que partía aquí: casa-cofre, obra-cofre y, ahora, madre-cofre. ¿También la isla como un cofre de mareas? Son muy escasas las referencias a la historia política cubana entre los materiales que estoy explorando. No obstan-

te, unas líneas fechadas en septiembre de 1957, es decir, en los últimos años de la dictadura de Fulgencio Batista, muestran la visión un tanto mesiánica y utópica que Lezama poseía de la política cuando reclama para sus adentros el gobierno de una especie de rey-filósofo, al estilo de Platón en *La República*:

«Falta de lazos históricos, de sentido arquitectónico en la nación, de metas a llenar por las generaciones (...). Más que soluciones políticas, el país necesita un administrador, un contador público teocrático, místico. Una especie de contador público sacerdote, que ofrende a los dioses la energía monetaria acumulada en la hacienda nacional (...). Lo que nos hace falta es gravedad esencial, medianoche con Dios, orgullo que desprecia lo insignificante social»<sup>54</sup>.

Tras el triunfo de la Revolución, Lezama ocupará el puesto de director de Literatura y Publicaciones de la Dirección General de Cultura. Sin embargo, no sólo no le fueron concedidos privilegios de ninguna clase, sino que el régimen castrista lo marginó atrozmente<sup>55</sup>. Autor de textos que ni comunicaban ni intercambiaban significados propagandísticos, presuponía un lujo, un puro exceso no asimilable por los revolucionarios de tarima o de trinchera. Por más que intentó viajar al extranjero, invitado como conferenciante o escritor de prestigio, las autoridades le denegaban los permisos una y otra vez, hasta que terminó por resignarse a su suerte de peregrino inmóvil. Quebrantos familiares por el exilio, ciclones meteorológicos y metafísicos, lamentos largos, traiciones, el miedo propio y el de los amigos lejanos, soledades, la angustia por la falta de Dyspné Inhal, el medicamento para combatir su

asma crónica. El Lezama íntimo y amargo, el de algunas misivas familiares, transpira un sentimiento próximo al neo-estoicismo cristiano (*Pati et contemni*) y desde él alza su obra de la ruina.

Ya se ha dicho más arriba que lo que verdaderamente atestiguan estos materiales de archivo es un mapa de lecturas muy vasto y heterogéneo, en el que se dan cita escritores clásicos y vanguardistas de la literatura universal (Garcilaso, Cervantes, Góngora, Quevedo, San Juan de la Cruz, Santa Teresa, Montaigne, Dumas, Unamuno, Mann, Goethe, Mallarmé, Valéry, Flaubert, Proust, Joyce, De Quincey, Tolstoi, Dostoievski, Borges, Stendhal, Breton, Tzara,...), así como filósofos (Descartes, Spinoza, Scheler, Keyserlin, Kant, Bergson, Ortega, Santayana, Pascal, Nietzsche, Heidegger...) e historiadores del arte y de la espiritualidad. Más allá del ámbito literario, su mente enciclopédica devora también biografías de pintores y se entrega gustoso a melodías diversas, desde la música clásica hasta el *rock-and-roll*.

De Flaubert, el eremita, el incansable orfebre de *le mot juste*, copia frases enteras, deleitándose en su sonido y en su sentido, alabando su destreza formal, su elegancia y profundidad. El narrador francés representa el reverso de la moda imperante en un ambiente vigilado por los comisarios culturales de un régimen que consagra la insignificancia y la mediocridad: «Frase que se ha dicho sobre Flaubert: echaba abajo un bosque para hacer un cofre. Lamentablemente hoy sucede lo contrario. El cofre se quiere hacer un bosque; los débiles, fuertes. La miniatura se extiende como serpiente nefanda. Alarde del débil»<sup>56</sup>.

Juan Ramón Jiménez y Lezama se conocieron en Cuba, donde aquél permaneció desde diciembre de 1936 hasta enero de 1939. Como fruto de ese encuentro surgió la edición en 1938 de los *Coloquios con Juan Ramón Jiménez*. Ambos mantuvieron una estrecha amistad intelectual que cuajó cartas, envíos, colaboraciones. El poeta de Moguer publica en el número 34 de *Orígenes* un texto en el que carga contra los poetas-profesores, alusivo a dos jóvenes autores del Veintisiete, Salinas y Guillén. Con él causará gran malestar en Rodríguez Feo, co-director de la publicación. La firmeza de Lezama, que llevaría a la escisión de la cabecera, demuestra bien a las claras su fidelidad y honestidad intelectual. En el ejemplo de Juan Ramón comprendió Lezama la importancia para el creador de fabricarse una Estética. Si bien en público nunca dejó de alabar su figura de extático e iluminado animal poético, incluso su «lucidez en el error», en las páginas de estos diarios lo trata con la debida distancia y desaprueba ese vicio tan juanrramoniano de restar cualquier mérito a sus contemporáneos, rebajándolos mediante el exabrupto implacable o la anécdota inventada. Sabedor de la lengua afilada del maestro, defiende un criterio propio acerca de la literatura de José Bergamín o de Pérez de Ayala. El 15 de noviembre de 1939 registra unas conversaciones que perfilan una verdadera caricatura. Aunque la voz del poeta hace alarde de pureza, el hombre insiste en chapotear en las aguas cenagosas de la calumnia:

—«No haga usted caso, me responde vivaz, Unamuno una vez que le hablaron de su discípulo Bergamín, dio sobre él un juicio insuperable: “es el incapacitado mental número uno”».

Comprendo por la rapidez y deficiencia de esa frase de Juan Ramón, que le cita es apócrifa, y que Unamuno no debe haber dicho nada de eso.

No lo contradigo, pero sigo pensando que Bergamín es un grandísimo escritor, pienso también que Juan Ramón así lo cree cuando prohió su primer libro, *El cohete y la estrella* (1923).

Con inocencia, como quien no quiere ni siquiera tomarse el trabajo de inventar, por ser todo muy real, tiene gran facilidad para hacer estampas satíricas de escritores conocidos. Habla de Pérez de Ayala:

–«Su señora, cuando se iba a divorciar de él, nos decía, con mucha ingenuidad a mi señora y a mí, yo no sé lo que le pasa a Ramón, que cuando va a escribir, se encierra en su cuarto, y necesita ponerse al frente a *The Criterion*, la *Nouvelle Revue Française*, a la *Neue Rundschau*. Cierra Juan Ramón la mano rápidamente, como un abanico que se redujera a un punto de insecto, me guiña un ojo, con fija malicia, me quiere decir que ese escritor es hijo de sus plagios».

Me doy rápidamente cuenta de que eso es incierto. Estoy como un mes sin verlo, cuando me lo encuentro de nuevo, vuelve a arremeter contra sus blancos favoritos. Me cuenta la misma anécdota, pero ahora el protagonista es Eugenio D'Ors<sup>57</sup>.

La común tradición barroca hace que Lezama alumbre en sus diarios lo que me atrevería a catalogar de greguerías. En ellas se percibe el temblor humorístico ramoniano que desprende la imagen insólita e instantánea, así como cierta pasión por la ultratumba y las fantasmagorías, reales o fingidas: «Las ventanas son los retratos

de nuestros antepasados abortados»<sup>58</sup>; «El agua de coco hervida empolla la lechuza»<sup>59</sup>; «Las flores del desierto hay que regarlas con arena»<sup>60</sup>. La anotación puede llegar incluso hasta la provocadora *boutade* enderezada contra algunos tópicos manidos del Romanticismo: «Antes de sacarse los versos del alma, hay que sacarse el alma del culo»<sup>61</sup>. A veces son puras esquivas en las que centellea de nuevo el picante de la paradoja: de Aristóteles recuerda la frase “superficie interna de los cuerpos»<sup>62</sup> y de Pascal la metáfora «astronomía corporal»<sup>63</sup>, de resonancias pitagóricas. ¿Le traía a la memoria también el *quod est inferius est sicut quod est superius* de la Tabla Esmeraldina hermética? Lo cierto es que en ambos casos existe una atracción por la expresión cincelada sobre una aparente oposición semántica. En esa colisión se engendra una verdad.

No es difícil imaginar sus últimos años, escribiendo y hojeando viejas ediciones que huelen a tabaco. Nieve hilada, René Portocarrero, fusiles en las calles, las cartas del coronel Lezama que no llegan, buscar –todavía– las cosas puras en la noche idumea. Acompasa la respiración pedregosa de asmático con la de su madre, que agoniza en el lecho. Se mira las manos y sabe que envejece y que su soledad proyecta una sombra en la pared; con ella entabla su definitivo curso délfico, su inaudible clamor. Empieza a sentir que no posee un secreto, sino que es poseído por el secreto. Sólo anhela encerrarse en el cofre y fundirse con la piedra negra de su destino. Oye el aleteo tizado de los pájaros y su propia voz, que dice: «¿Te apago ya la luz, madre?»

- <sup>1</sup> Así lo indica José Triana en su edición de las *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*, Madrid, Verbum, 1998. La fotografía se inserta junto con otras a modo de ilustración, pero no se aclara ni la fecha exacta ni la autoría de la misma.
- <sup>2</sup> Nótese las primeras líneas de *Oppiano Licario*. «De noche la puerta quedaba casi abierta. El padre se había ido a la guerra, estaba alzado. Bisagra entre el espacio abierto y el cerrado, la puerta cobra un fácil animismo, organiza su lenguaje durante el día y la noche y hace que los espectadores y visitantes acaten sus designios, interpretando en forma correcta sus señales, o declarándose en rebeldía con un toque insensato, semejante al alazán con el jinete muerto entre la hierba, golpeando con la herrada la cabeza de la encrucijada. En aquella casa había que vigilar el lenguaje de la puerta» (Ed. de César López, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 129).
- <sup>3</sup> Me refiero aquí a uno de sus grandes textos, de orientación metapoética y órfica. «Rapsodia para el tulo»: «Cuerpo pesado, tu plomada entraña, / inencontrada ha sido en el abismo, / ya que cayendo, terrible vertical / trenzada de luminosos puntos ciegos, / aspa volteando incesante oscuro, / has puesto en cruz los dos abismos» (José Lezama Lima, *Obra completa*, I, introducción de Cintio Vitier, México, Aguilar, 1975, pág. 827). En adelante, citaré por esta edición, abreviada como *OC*, y el volumen correspondiente en números romanos (en el segundo, de 1977, se reúnen los cuentos y ensayos).
- <sup>4</sup> También Cerní muestra, en el capítulo VI de *Paradiso*, su fascinación casi fetichista por el cofre que lleva a casa la señora Augusta, objeto traumático capaz de espolear y canalizar su imaginación: «Un día llenó de júbilo más a sus nietos que a sus hijos. Traía un cofre alemán, muy ornamentado de relieves barrocos, diciendo al momento en que lo enseñaba: Es de un pueblo de Alemania, que vive tan sólo dedicado a hacer estos cofres. Cerní vio el camino trazado entre las cosas y la imagen, tan pronto ese pueblo empezó a evaporar en sus recuerdos. Veía, como en un cuadro de Brueghel, el pueblo por la mañana comenzando sus trabajos de forja, las chispas que tapaban las caras de los artesanos, la resistencia del hierro trocada en una médula donde se parecía que se golpeaba incesantemente la espalda del diablo» (*OC*, I, pág. 192).
- <sup>5</sup> *OC*, II, pág. 762.
- <sup>6</sup> *Ibidem*, pág. 510.
- <sup>7</sup> Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, II, ed. de Henri Mondor y G. Jean-Aubry, París, Gallimard, 1961, pág. 185. Cfr. Jacques Schérer, *Le « Livre »* de Mallarmé, París, Gallimard, 1978, pp. 53-55. Un coetáneo como Catulle Mendès insistía en esta imagen desde las páginas de *La vogue Parisienne*: «Oh! quelle intelligence exquise et subtile révélait ces quelques pièces toujours bizarres, souvent parfaites. Chacune d'elles était comme un coffret d'or bien ciselé, d'où s'exhalait un arôme infiniment quintessencié» (*Belles pages de Mémoire de la critique*, París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 1869). Lezama deja constancia de su admiración hacia el poeta galo en una serie de anotaciones de su «Primer diario», en las que fija su atención en el léxico mallarmeano —«desastre, división, vaso, brebaje, deseo, gloria, ideal, astro, ala, extravío, púrpura» (op. cit., pág. 62)— que él mimetizará en sus primeros ejercicios de lírica purista.
- <sup>8</sup> José Lezama Lima, *Diarios (1939-49/1956-58)*, ed. de Ciro Bianchi Ross, México, Era, 1994, pág. 26.
- <sup>9</sup> Ciro Bianchi Ross, «Prólogo» a *Diarios*, ed. cit., pág. 10.
- <sup>10</sup> Paul Valéry, *Cahiers*, ed. de Judith Robinson, París, Gallimard, 1973, 2 vols. El género del cuaderno (*cahier*) está recogido tempranamente en la tipología de André Girard, *Le journal intime*, París, Presses Universitaires de France, 1963, págs. 20-29.
- <sup>11</sup> *Diarios*, ed. cit., pág. 97.
- <sup>12</sup> G. W. Leibniz, *Monadología*, ed. trilingüe, introducción de Gustavo Bueno, trad. de Julián Velarde, Oviedo, Pentalfa, 1981, § 7, pág. 76.
- <sup>13</sup> Siguiendo los estudios de Wölflin, así lo ha señalado Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, trad. de José Vázquez y Umbelina Larraceleta, Barcelona, Paidós, 1989, págs. 41 y ss.
- <sup>14</sup> *Diarios*, ed. cit., págs. 47-48. La relevancia del *Parménides* de Platón está expresada en *Paradiso*: «El alucinado fervor por la unidad, trazado en el *Parménides* de una manera que posiblemente no será superada jamás, lo llevaba al misticismo de la relación entre el creador y la criatura y al convencimiento de la existencia de una médula universal que rige las series y las excepciones» (*OC*, I, 460).
- <sup>15</sup> En el libro V de la *Física*, al estudiar las leyes que rigen el movimiento, el estagirita observa: «Lo continuo es una subdivisión de lo contiguo; así, por ejemplo, digo que una cosa es continua con otra cuando sus límites que se tocan entre sí llegan a ser uno y lo mismo y, como indica la palabra, se "con-tienen" entre sí, pero si los extremos son dos no puede haber continuidad. Según esta definición, resulta evidente que la continuidad pertenece a aquellas cosas en las que en virtud de su naturaleza llega a haber una unidad por contacto» (227a 10-15; trad. de Guillermo R. de Echandía, Madrid, Gredos, 1995). Sobre la categoría de continuidad, cfr. Pedro Aullón de Haro, *La continuidad del mundo y del arte*, Madrid, Dykinson, 2011.
- <sup>16</sup> «Las imágenes posibles», en *OC*, II, pág. 178.
- <sup>17</sup> *Oppiano Licario*, ed. de César López, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 304.
- <sup>18</sup> *OC*, I, pág. 1065.
- <sup>19</sup> Platón, *Parménides*, en *Diálogos V*, trad. de Carlos García Gual, Madrid, Gredos, 1992: «¿Y las cosas que toman parte de la semejanza son semejantes por el hecho de tomar parte y en la medida misma en que toman parte, mientras que las que toman parte de la desemejanza son desemejantes, y las que toman parte de ambas son tanto semejantes como desemejantes? Y si todas las cosas toman parte de estas dos, que son contrarias, y es posible que, por participar de ambas, las mismas cosas sean tanto semejantes como desemejantes a sí mismas, ¿qué tiene ello de sorprendente?» (129a-129b). Nótese que, como se nos advierte al principio del mismo, el diálogo nace no sólo como relato de un hecho ficticio, sino que la propia narración se presenta como mimesis de la mimesis, copia de una copia, como relato asentado sobre un recuerdo ajeno.
- <sup>20</sup> *Diarios*, ed. cit., págs. 23-24.
- <sup>21</sup> Véase la imprescindible monografía de César Augusto Salgado, *From Modernism to Neobaroque: Joyce and Lezama Lima*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2001.
- <sup>22</sup> A este respecto, véase el relato de un sueño que transcribe Lezama en su «Primer diario» (op. cit., pág. 24), alimentado por el simbolismo del toro y por la caída de éste en el abismo, principios ambos de naturaleza bifronte, pues entrañan lo masculino y lo femenino, la destrucción y la regeneración.
- <sup>23</sup> En una carta que le dirige a María Zambrano en 1955 dice que trabaja el poema como la masa del pan el panadero. Ver *Correspondencia...*, ed. cit., pág. 112.
- <sup>24</sup> *Ibidem*, pág. 27. Sus reparos al surrealismo también se dejan oír por boca de Foción en las páginas de *Paradiso*: «Los surrealistas no saben encontrar temas inmediatos, tienen que enclavarse en mitologías nórdicas o en taponazo de ruptura de lo babilónico presionado por los datos sensoriales: el fonógrafo que se traga a la cantante, las infinitas columnas dóricas que rodean a un carnicero al penetrar en un corredor. Pero lo maravilloso natural de los Proverbios o de las Tentaciones, en su pululación indetenible, no saben encontrarlo en el fluir contemporáneo» (*OC*, I, pág. 478).
- <sup>25</sup> *Ibidem*, pág. 25.
- <sup>26</sup> *Ibidem*, pág. 48.

- <sup>27</sup> Véase Friedrich Schelling, *Del yo como principio de la filosofía o Sobre lo incondicionado en el saber humano*, trad. de Ilana Giner Comín y Fernando Pérez-Borbujo Álvarez, Madrid, Trotta, 2004.
- <sup>28</sup> *OC*, II, pág. 809.
- <sup>29</sup> Véase la sustanciosa introducción de Pedro Aullón de Haro a José Lezama Lima, *Escritos de Estética*, Madrid, Dykinson, 2010, donde se reconstruyen esas líneas teóricas, hasta el momento muy poco atendidas por la crítica.
- <sup>30</sup> Nótese la distancia con respecto de los presupuestos bretonianos que aparecen en el *Primer manifiesto surrealista*, donde se dice que la imagen más lograda será aquella que alcance «le degré d'arbitraire le plus élevé» (André Breton, *Œuvres complètes*, I, ed. de Marguerite Bonnet, París, Gallimard, 1992, pág. 338).
- <sup>31</sup> *OC*, I, pág. 653.
- <sup>32</sup> Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, II, ed. de Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, pág. 170. Se ocupa de algunas claves graciosas en Lezama el trabajo de Benito Pelegrín, «En soledad confusa... sonora soledad audible oscuridad», en Laurence Breyse-Chanet e Ina Salazar, *Gravitaciones en torno a la obra poética de José Lezama Lima (La Habana, 1910-1976)*, París, Éditions La Manuscript, 2010, págs. 217-238. A las observaciones Pelegrín habría que agregar la relevancia de la música en el Romanticismo y en las poéticas simbolistas, con las que entronca Lezama y que constituyen sus modelos dentro del orbe neobarroco.
- <sup>33</sup> *Diario*, ed. cit., pág. 85.
- <sup>34</sup> *Ibidem*, pág. 36.
- <sup>35</sup> Me he ocupado de este asunto en José Antonio Llera, «De la sobreabundancia y el vacío: la poética de José Lezama Lima a la luz de Georges Bataille y San Juan de la Cruz», *Analecta* (Universidad de Viña del Mar, Chile), 6, 2012.
- <sup>36</sup> *Diario*, ed. cit., pág. 103.
- <sup>37</sup> Dámaso Alonso, *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos, 1967, pág. 273.
- <sup>38</sup> *OC*, II, págs. 196-197.
- <sup>39</sup> San Juan de la Cruz, *Subida al Monte Carmelo* (II, 1, 1), en *Obras completas*, ed. de Maximiliano Herraiz, Salamanca, Sígueme, 1991, págs. 192-193.
- <sup>40</sup> Me estoy refiriendo a la taxonomía que establece Gilbert Durand en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, trad. de Mauro Armiño, Madrid, Taurus, 1981. Cfr. Einat Davidi, «La noche órfica de José Lezama Lima», en Gema Areta Marigó (ed.), *Lezama Lima: la palabra extensiva*, Madrid, Verbum, 2011, págs. 105-123, con cuyas conclusiones coincido. Sobre el orfismo, consúltese la monografía de Alberto Bernabé, *Platón y el orfismo*, Madrid, Abada, 2011.
- <sup>41</sup> *Op. cit.*, pág. 53.
- <sup>42</sup> Parménides, *Poema (Fragmentos y traducción textual)*, ed. bilingüe y trad. de Alberto Bernabé, introducción, notas y comentarios de Jorge Pérez de Tudela, epílogo de Néstor-Luis Cordero, Madrid, Istmo, 2007.
- <sup>43</sup> Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el Barroco*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pág. 154. Por lo que he señalado más arriba sería la paradoja y el oxímoron, no la antítesis, la figura central de la prosa ensayística lezamiana.
- <sup>44</sup> En los *Hermetica* (I, 5) la Palabra es declarada realidad autónoma, creadora ella misma de realidad. La tierra y el agua se mueven a su arbitrio. Cfr. *Textos herméticos*, trad. de Xavier Renau Nebot, Madrid, Gredos, 1999.
- <sup>45</sup> Véase, por ejemplo la lectura de Arnaldo Cruz-Malavé, *El primitivo implorante: el sistema poético del mundo de José Lezama Lima*, Amsterdam, Rodopi, 1994, quien pone de relieve la diseminación del sentido como eje de la obra lezamiana.
- <sup>46</sup> Este interés se vio probablemente avivado por María Zambrano, quien imparte cursos dedicados a este autor en La Habana, como rememora Eloísa Lezama Lima: «Entre las cosas que yo más recuerdo, de las que ella ahondó más, fue una de las disertaciones dedicadas por completo a Plotino, que era una de sus especialidades» (*apud* José Lezama Lima y María Zambrano, *Correspondencia*, ed. de Javier Fornieles Ten, Sevilla, Espuela de Plata, 2006, pág. 11). Para las relaciones entre Lezama y María Zambrano, véase Jesús Moreno Sanz, *El logos oscuro: tragedia, mística y filosofía en María Zambrano*, Madrid, Verbum, 2008, 4 vols.
- <sup>47</sup> Plotino, *Enéadas*, ed. y trad. de Jesús Igal, Barcelona, RBA, 2009, 3 vols. Vid. *Enéadas*, IV, vi, 1-3.
- <sup>48</sup> *Ibidem*, pág. 32.
- <sup>49</sup> *Diarios*, ed. cit., pág. 76. Lezama conocía los escritos de Freud, aunque considero que no lo había leído en profundidad, pues sus referencias a él en su obra ensayística son escasas. En uno de los apuntes del «Primer diario» se lee: «Hay en el cristianismo voluntad de aniquilamiento. Repetición de este concepto en Freud contra Bergson. La voluntad de muerte es superior al élan vital» (*op. cit.*, pág. 90).
- <sup>50</sup> Recogido en *Poesías completas*, ed. de César López, Madrid, Alianza, 1999. El giro ha sido advertido por Remedios Mataix, «"Aquí llegamos, aquí no veníamos"». La poesía última de Lezama y los vaivenes de los cánones», en José Lezama Lima, *La palabra expansiva*, Madrid, Verbum, 2011, págs. 183-216, que cuestiona la recepción deshistorizada del poemario y la interpretación que llevó a cabo en su día Cintio Vitier en su introducción a la primera edición del libro en España (Barcelona, Lumen, 1978). Resulta sorprendente que un poeta realista poseedor de una finísima ironía como José Agustín Goytisolo, que prepara la edición junto a Vitier, no advirtiera esa huella realista en un Lezama cargado ahora de humor negro y satírico esperpento, ni el desajuste que suponía calificar la nueva entrega de barroca sin reparar en otras apreciaciones.
- <sup>51</sup> *Ibidem*, pág. 440.
- <sup>52</sup> Santa Teresa de Jesús, *Las Moradas del castillo interior*, ed. de Dámaso Chicharro, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pág. 428.
- <sup>53</sup> *Ibidem*, pág. 99.
- <sup>54</sup> *Ibidem*, pág. 108.
- <sup>55</sup> Véase, por ejemplo, el testimonio de Armando Álvarez Bravo, «Recuerdos de José Lezama Lima», en Gema Areta Marigó (ed.), *op. cit.*, págs. 11-28.
- <sup>56</sup> *Diarios*, ed. cit., pág. 109. Igual contundencia e ironía exhibe en varias cartas dirigidas a Carlos M. Luis, uno de los más jóvenes colaboradores de *Orígenes*: «Nuestro ambiente intelectual está más pobre que nunca. Se ha puesto de moda el "virtuosismo", libritos, cositas, yo confesional, intento de himnos babosos, todo acompañado de trompetas propagandistas. La gentuza piensa en publicar, no en hacer; cuando hacen, no crean. Si crean es un homúnculo de algodón» (*Cartas a Eloísa...*, ed. cit., pág. 323).
- <sup>57</sup> *Diarios*, ed. cit., págs. 29-30.
- <sup>58</sup> *Ibidem*, pág. 51.
- <sup>59</sup> *Ibidem*. De hecho, está documentado que Lezama y Gómez de la Serna se leyeron y mantuvieron correspondencia. En el archivo del cubano se conserva una carta de Ramón fechada el 1 de noviembre de 1953 en la que le acusa amablemente recibo desde Buenos Aires del envío de *Analecta del reloj*. Existe además una pasión común por los objetos de anticuario, cierto fetichismo coleccionista en ambos autores.
- <sup>60</sup> *Ibidem*, pág. 93.
- <sup>61</sup> *Ibidem*, pág. 53.
- <sup>62</sup> *Ibidem*.
- <sup>63</sup> *Ibidem*, pág. 55.

MESA REVUELTA

# La autoficción literaria en la obra de Juan Bonilla

*Por* Noemí Montetes-Mairal y Laburta



Al poco de publicarse *Los príncipes nubios* (Premio Biblioteca Breve 2003), entrevisté a Juan Bonilla para una revista literaria digital. En mi última pregunta le interpele: «No sé si la carne es triste, pero me he leído todos tus libros. Déjame que plagie al Bonilla entrevistador y termine este interviú preguntándote ¿qué sé yo de ti –o qué saben tus lectores de ti– después de leer todo cuanto has ido publicando hasta el día de hoy?» Me respondió lo siguiente:

- «Muy buena pregunta. Se la hice una vez a Terenci Moix y él me dijo: lo sabes todo. Bien, yo te contestaré: no sabes nada. Así debe ser, porque he escrito lo que he escrito no para que los lectores me conozcan. Estoy en contra de ser “uno mismo”, me parece muy poca cosa, una cosa muy banal. De hecho, intuyo que uno escribe precisamente porque está harto de ser eso que es tan poca cosa, esa voz que te narra todos los avatares de la existencia, que sólo se calla cuando le impones otra voz y te alejas de esa inmensa pobreza que consiste en ser sólo el que se es. Igual que la zarza le dijo a Moisés: “Yo soy el que soy”, yo puedo decir: “Yo soy el que no soy”. Igual que Don Quijote decía: “Sé quién soy”, yo puedo decir –y ojalá no tenga que decirme nunca–: “Yo no sé quién soy”» (Montetes-Mairal, 2003).

Frente al «lo sabes todo» de Moix, el «no sabes nada» de Bonilla. O lo que es lo mismo: amigo lector, ni sé quién soy ni esperes tampoco tú saber nada de mí a través de mi literatura. Mi yo y mi obra van por caminos absolutamente divergentes.

Si nos contentásemos con esta afirmación, tras presentar esta cita lo lógico

sería concluir el artículo en este punto: no hay autoficción en Bonilla. Ningún avatar de su existencia, ninguna circunstancia personal se cuela en su obra, no podemos esperar saber nada de él si nos acercamos a su literatura. Si el propio autor lo afirma, y de una manera tan tajante, no puede sino ser verdad.

Pero todos sabemos que, desde que el mundo es mundo, los escritores se han caracterizado por su talento para articular mundos singulares capaces de vencer las aparentemente irreconciliables categorías de realidad o ficción. Y que ello no tiene por qué ser incompatible con la fabulación, la falacia ni por supuesto el enmascaramiento de las claves de tal entramado. Así, Ramon Llull no dudaba en inventar pasajes de su vida cuando le convenía para reforzar la potencia de su mensaje doctrinal. Y Dante, tal como afirmó Borges (1989: 373), compuso todo un monumento de la ficción como excusa para el reencuentro con su adorada Beatrice (por otra parte, retrato sumamente ficcionalizado de una mujer de cuya existencia real, incluso, se albergan serias dudas).

¿Por qué entonces (en un impulso inverso pero afín a los ejemplos citados), no aparcar nuestra ingenuidad lectora y, rechazando la máscara hermenéutica que nos propone el escritor, aprestarnos a rastrear en su obra aquellos instantes en que la realidad pueda disfrazarse de ficción? Porque lo cierto es que todo aquel que lo haya leído desde sus inicios, en esos escritos no sólo hallará al escritor, sino que también sabrá bastante de aquellas obsesiones personales que nutren todas las caras del personaje polifacético, cambiante, contradictorio y

escurridizo que firma como Juan Bonilla, que gusta de vivir tan *a las afueras* como le es posible para poder dedicarse a cuanto le apasiona con tranquilidad: sus libros –propios y ajenos–, sus viajes, el arte, la vida.

### SOBRE TODO, LA VIDA.

Porque Juan Bonilla escribe para ser, y su obra puede leerse como una indagación por los hilos que tejen el complejo tapiz de nuestra memoria, nuestra conciencia, ese oscuro agujero paradójico, fragmentario y tramposo que compone la maraña de lo que –dicho en Unamuno– creemos que somos, creen los demás que somos y finalmente somos. Ese enigma insoluble que constituye nuestra identidad, y del que emerge nuestra particular manera de percibir e interpretar el prisma multiforme, incoherente y misterioso que definimos como realidad.

De hecho, la confluencia entre identidad y perspectiva es una de las claves de la escritura de Bonilla, como él mismo admite: «...lo primero que ha de resolver un escritor [es]: el lugar que ha de ocupar, el lugar desde donde va a mirar la realidad, el mundo, su propia vida.» (1996b: 12). Si bien, como es lógico, este enfoque ha ido sufriendo diversas transformaciones a lo largo de los más de veinte años que median entre la publicación de sus primeros títulos (dos *plaquettes* poéticas en 1988 y 1989; *Veinticinco años de éxitos y Minifundios*, ambos de 1993), y el reciente volumen de relatos *Una manada de ñus* (2013). Una evolución inseparable, por otra parte, del creciente papel que la autoficción ha ido adquiriendo en los planteamientos del escritor.

Las referencias a experiencias propias o ajenas son fácilmente reconocibles en toda la literatura de Bonilla, y participan como un componente más de la fabulación literaria en los constantes juegos de intertextualidades, homenajes y guiños al lector que jalonan una obra que constantemente se fagocita y se retroalimenta. Desde sus inicios al último de sus títulos, encontramos poemas, artículos o relatos que se desarrollan más ampliamente en novelas; temas obsesivos, recurrentes; personajes –principales, o secundarios– que peregrinan de un texto a otro; ideas que aparecen, germinan aquí, allá, y acaban desarrollándose plenamente después de haber sido apuntadas en varios textos anteriores... Y por supuesto, sucesos y personajes reales, así como comentarios o situaciones de raíz autobiográfica entramados con los materiales ficticios.

Ahora bien, ¿cuál sería el verdadero peso de las huellas de la autoficción en esta obra? O lo que es lo mismo, ¿cómo evoluciona su significación a lo largo del tiempo?

Paradójicamente, el punto de partida para aportar luz a esta cuestión lo hallamos en el siguiente extracto de una entrevista a Bonilla realizada por Martín López-Vega en lo que, aparentemente, constituye una verdadera profesión de fe del escritor en lo puramente ficcional:

«P: Introduce elementos autobiográficos en sus relatos. ¿Qué busca en esa intersección realidad/ficción?»

R: Abominar del pasado otorgándole entidad de ilusión o invento mío, exprimirlo para que quede de él sólo un poco de mentira. No escribo memorias, soy un contador de historias, y esas las

encuentro en cualquier parte: no las vendo como representantes de la realidad.

P: Es algo, por cierto, un tanto a la moda. ¿Ha acabado el tiempo de la ficción pura?

R: Espero que no (...) Si mezclo ambas cosas es para obtener ficción, precisamente, pura ficción» (López Vega, 2005).

Una reflexión que, en cierto modo, ya había cobrado forma literaria en el escrito que abre *Veinticinco años de éxitos* –titulado exactamente igual–, donde Bonilla expresa su incomodidad siempre que se ve en la tesitura de tener que redactar un *curriculum vitae*, y apuesta por sustituir la rutinaria y tediosa enumeración de méritos académicos o profesionales por un mucho más interesante y revelador listado de recuerdos y experiencias. Y así lo hace: procede a elaborar un registro de aquellos acontecimientos especialmente determinantes en su andadura vital, de tal modo que en su particular censo un tanto por ciento muy elevado del espacio lo ocupan los libros leídos: «Todas esas cosas que son tan mías que me parece que las he hecho yo, porque me han ocurrido a mí, aunque no se me hayan ocurrido a mí» (1993a: 14).

Un planteamiento que también anda detrás de la narración con la que concluye el libro, «Una historia moral sin moralejas», en la que su protagonista sufre amnesia y, para recuperar la memoria, se dedica a escribir –o más bien plagiar, aunque no sea consciente de ello– relatos que no son sino los argumentos del *Quijote*, *La saga/fuga de JB* o *La metamorfosis*, entre tantos otros, como un modo de subrayar –exactamente tal y como lo lleva a cabo en el texto que abre el volumen–

que las ficciones literarias pueden llegar a conformarnos tan estructuralmente como las peripecias vitales.

Por supuesto, si el Bonilla narrador persiste tan insistentemente en esta idea es porque está relatando su propio caso, está describiendo los síntomas de un enfermo de ficciones literarias que gusta de jugar en el terreno fronterizo, en ese espacio ambiguo que se establece entre la realidad y la ficción, donde se siente, ya en estos, sus inicios como escritor, extraordinariamente cómodo (de hecho, la última parte del libro, titulada «Verdades fingidas» –a modo de los «relatos reales» de Cercas, pero muchos años antes– ahonda en esta peculiar interpretación del juego de espejos entre ficción y realidad, y recoge tres historias protagonizadas por un narrador que en ocasiones se llama Juan Bonilla y que muestra, muy a las claras, su obsesión por cuanto se relaciona con el universo libresco).

Pero además, en numerosas ocasiones a lo largo de sus primeros títulos, Bonilla afirma concebir la literatura como una «defensa contra las ofensas de la vida», contra la agresión de la realidad. De hecho, la fuerza de la literaturización enfermiza planea sobre todo tipo de situaciones y personajes, entre ellos el propio autor-narrador, quien padece ese mismo trastorno al enfocar su mirada sobre el mundo, sobre sí mismo y sobre la literatura.

Y aunque esta mantenga un peso específico importante en ese estrecho espacio en el que concurren realidad y ficción, no es el único punto en el que la verdad se disfraza de fábula, ya que Bonilla muestra, desde sus inicios, una enorme potencia imaginativa. Así, el narrador presente en



Bonilla recibe el galardón Vargas Llosa, 2014

estos primeros títulos recuerda la figura del bardo, del cantor épico, aquel que ve la realidad desde fuera, o desde *las afueras* –recordemos que bajo este epígrafe que tan bien le identifica, Bonilla publicó durante muchos años en las páginas culturales de *El Mundo* un artículo semanal de opinión–. Un narrador-espectador, porque lo que le interesa no son tanto los hechos reales, sino la conversión de estos en material literario. Este cronista, este cantor, lo es porque cuando llega la hora de contar los hechos opta por situarse en una posición alejada, que le permita enfocar la escritura del relato con la imprescindible distancia. Y es que no podemos olvidar que al fin y al cabo el poeta, el cantor, no es sino un fingidor, como dejó escrito uno de sus maestros, Pessoa, el enmascarado por antonomasia, un hombre que no fue tal, sino un universo de seres y autores de ficción.

Podrá haber autobiografía, por tan-

to, en la obra del escritor jerezano, pero a la distancia oportuna para poder integrarse en la verdad que nace de la ficción. De hecho, en la mayor parte de las ocasiones el elemento autobiográfico se limita a un punto de arranque, de partida: el trampolín que ayuda a dar el salto hacia la escritura del texto, sea este poético, narrativo, periodístico o ensayístico, o todo ello al mismo tiempo, como sucede con tantos escritos suyos. Así, esa plataforma para tomar impulso de la experiencia real a la ficción literaria Bonilla la va a utilizar siempre. De hecho, priorizar la máscara del fingidor frente al espejo es una idea que ya se advierte en la segunda de sus *plaquettes*, donde asegura:

«De ahí que trate de evitar guiños excesivamente particulares que me pudieran servir si utilizara el poema como válvula de escape: el confesionalismo en los poemas de otros poetas no me disgusta porque puedo tomarlo como

ficción, pero en mis propios poemas me resulta molesto porque para confesarme dispongo de otros medios menos traumáticos que las sílabas contadas». (1989: sin paginar).

Así, la mejor manera de evitar confesionalismos o, mejor, de encubrirlos, en estos sus primeros años como escritor, va a consistir en cubrirse el rostro con la máscara de la literatura, que no sólo es defensa contra las ofensas de la vida, sino que también –como le ocurre a numerosos personajes suyos– puede llegar a reemplazarla. Y, sin embargo, no olvidemos que a menudo la máscara, como la mentira, descubre más que encubre y la ficción, por tanto, nos revela mucho más de la poética de un autor que la mera transcripción de los hechos. Y es que –como también se ha dedicado a recordarnos Bonilla en numerosas ocasiones– el concepto de verdad se sitúa en un ámbito distinto al de realidad y ficción, de tal modo que la ficción –el *Quijote*, sin ir más lejos– puede llegar a contener mucha más verdad y mostrarnos la existencia con una luz más nítida que la ofrecida por la mera traslación de la rutina cotidiana.

En sus comienzos como escritor, por tanto, es la ficción la que lleva las riendas (el peso de lo libresco, de lo literario resulta determinante: en su obra advertimos, más que biografía, bibliografía). Una ficción que se sustenta de realidad, pero cuya meta final es que esa misma realidad vuelva al terreno de lo ficticio. El ejemplo más claro de ello se encuentra en lo que Bonilla califica como «síndrome de Alonso Quijano». Aparece descrito, por vez primera, en *Veinticinco años de éxitos*, se insiste en él en *El que apaga*

*la luz*, sustenta el armazón de *Nadie conoce a nadie* y reaparece, veladamente, en el juego de cajas chinas que se establece entre varios cuentos que integran *La compañía de los solitarios*. Consiste, siguiendo sus palabras, en «prorrogar la identificación con un personaje literario más allá de la estricta duración de la lectura». Bajo este síndrome se reúnen aquellos personajes, reales o ficticios que, tras someterse a incontables horas de obsesiva lectura, se han convencido a sí mismos de que la realidad literaria ostenta más poder que la vital y que en las páginas de aquellas obras que devoraban febrilmente se relataba su propia vida, un destino ya escrito, que necesariamente deben acatar.

«El síndrome de Alonso Quijano» se yergue, por tanto, como el eje simbólico sobre el que Bonilla opera la reflexión alrededor de la problemática dualidad realidad-ficción en sus primeros títulos (una dualidad que, por otra parte, no es unívoca, como demostrara el episodio de los asaltos sufridos por algunos pasos en Sevilla durante la Semana Santa del 2000, buena demostración de hasta qué punto –frente a la creencia habitual– la realidad puede copiar a la ficción, en este caso, los atentados contra unos pasos descritos en *Nadie conoce a nadie* (1996) y en su correspondiente versión cinematográfica de 1999, dirigida por Mateo Gil.

Pero poco a poco van transcurriendo años, experiencias, viajes, lecturas y libros, y percibimos como la literatura va perdiendo paulatinamente esa naturaleza de refugio contra la intemperie (bien al contrario, Bonilla cada vez se siente más a gusto precisamente *a las afueras*,

*en la intemperie*). Lo literario sigue muy presente en su obra, pero su función ya no será la de bálsamo *frente* o *contra* la vida, sino la de *afectar a* la vida. Según avanzamos en años y en títulos sus libros ostentan un grado mayor de autoficción. Pensemos que una antología bastante generosa de su narrativa corta, editada en 2006, se tituló *Basado en hechos reales*, y que entre 2002 y 2006 publica dos volúmenes que recogen escritos de carácter misceláneo –esos textos a caballo entre el género lírico, el narrativo, el periodístico y el ensayo literario–, muchos de ellos influidos por situaciones y vivencias recogidas de su biografía. El primero de ellos, *Teatro de variedades*, fue definido por su autor en comentario personal como un libro «lleno de lecturas, paseos, incertidumbres y ficciones muy reales». Efectivamente, en todos esos recorridos por ciudades, libros, pintores, escultores, narradores y poetas presentes a lo largo de las páginas de *Teatro de variedades*, sus lectores hallamos la certidumbre de que el fin último de la literatura y el arte no es sino la celebración del existir.

En 2006 Bonilla edita otro volumen recopilatorio de textos misceláneos, *Je me souviens*, de nuevo profundamente marcado por la huella de la autoficción. Conforme transcurre el tiempo, el peso de esta en su obra es cada vez más hondo: su autor ha avanzado en bibliografía, pero también en biografía, ha vivido más, y se nota. En los textos donde se aprecia más es en aquellos donde adquieren especial protagonismo los periodos de infancia o adolescencia, o también cuando aborda momentos clave, en el límite entre la vida y la muerte, cuando el narrador, o el yo poético, se cuestiona acerca

de las raíces de la existencia, y emergen sus señas de identidad.

Fijémonos en un detalle para nada gratuito: en la portada de este libro, por primera y única ocasión –al menos hasta la fecha– se nos muestra un autorretrato levemente desenfocado de Bonilla ante un espejo. La intención de este libro la refleja en el texto que abre el volumen, «Me acuerdo de *Je me souviens*» (se refiere a la conocida obra de Georges Pérec, en la que el autor francés se dedica a enumerar listas de «me acuerdo de...»). Si comparamos este fragmento con el *currículum* vital del Bonilla de 1993 comprobaremos que en el autorretrato que nos presenta en 2006, bien al contrario, el escritor jerezano ha preferido listar experiencias a títulos de libros: el balance entre literatura y vida se va decantando de una manera cada vez más marcada por el lado de la vida:

«Mi intención pues, era hacer una especie de memorias en las que el narrador sólo fuera importante gracias a los sitios por los que pasaba, las cosas que le contaban unos desconocidos o el puñado de cenizas que el pasado le arrojaba para que indagara en los laberintos de su memoria. No presento una cadena de hechos controlados por la memoria para dilucidar un sentido nítido a la experiencia global, sino un pequeño montoncito de experiencias que no se afanan en incorporarse las unas a las otras para componer una idea del mundo, una identidad irrepetible o un autorretrato que mejore el modelo. Pero el resultado, necesariamente, había de tener algo de autorretrato: el autorretrato de un tímido que prefiere componer las líneas de su rostro tomando prestadas las líneas de los ros-



Portada de *Je me souviens*, de Juan Bonilla

tros de aquellos a los que alguna vez les debió algo importante» (2005: 16).

Por si esto fuera poco, en la tercera y última parte de *Je me souviens*, titulada «Ese desconocido llamado yo», Bonilla reúne cuatro escritos de género difuso, entre el relato, el artículo y la prosa lírica. En dos de ellos el peso y el poso de la infancia y de la adolescencia son absolutamente determinantes –y en ellos el relieve del pasado autoficcionalizado es muy significativo–. Sin embargo, tras haber convencido al lector a lo largo de todo el libro de que en él realidad y ficción se entreveran y la autobiografía adquiere un peso indiscutible no sólo como punto de partida, sino como clave de bóveda sobre la que se sostiene en gran parte el andamiaje narrativo del texto, los dos escritos restantes suponen una ruptura del horizonte de expectativas –algo, por otro lado, muy propio de Bonilla–. Así, en «Me acuerdo de mi vida como si fuera un catálogo de librero de viejo», el autor reflexiona acerca de la estrecha relación que debe establecerse entre literatura y vida, plasmando una serie de ideas presentes en muchos otros de sus textos:

«(...) los libros importantes no son aquellos que se limitan a dejarse leer, sino los que se las arreglan para leernos ellos a nosotros, los que, mientras los leemos, están escribiéndonos, convirtiéndonos en personajes suyos, alimentando nuestra biografía, porque un libro importante es siempre aquel que no se conforma con ser una lectura, sino que logra alzarse a la condición de suceso biográfico, a formar parte de nosotros como un episodio más de lo que va siendo nuestra vida». (2005: 160).

Pero la sorpresa mayor la reserva para el final. En el escrito con el que da término el libro, «Me acuerdo de la voz de un muerto», el escritor defiende la idea con la que hemos abierto este artículo, retomando un par de años más tarde la misma anécdota respecto de Terenci Moix:

«Es fácil engañarse confiando en que los textos que uno escribe se las arreglan para trenzar una cartografía fiel de lo que ha sido su vida, como si esperase que alguien al leerlos pudiera adivinar (o hacerse una idea de) qué clase de hombre es o fue y, leyendo estas páginas, adquiriera la convicción, tenue o nítida, de que ha llegado a conocerle. Pero una vez desaparecido el autor de un texto, nada de lo que fue perdurará en lo escrito (...) Una vez le pregunté a Terenci Moix, del que había leído muchos libros, qué sabía yo de él gracias a esa insistencia mía en su literatura. Me respondió que lo sabía todo, refiriéndose sin duda a que lo fundamental de lo que era había sido depositado en sus libros. Contrariamente creo que si alguien me formulase la misma pregunta no tendría más remedio que responder, acudiendo a una sinceridad tal vez decepcionante: no sabes nada de mí. Pues yo mismo, visitando escritos de años atrás o de ayer mismo, soy incapaz de hallar en ellos el menor rastro de quién pude ser que esté de acuerdo con la imagen de aquel que la memoria pinta conforme voy agrandándola» (2005: 161).

Y prosigue, un poco más adelante: (...) «tales circunstancias biográficas acaban perdiendo su peso específico antes o después, y las obras quedan solas enfrentadas al presente, sin que en sus huesos resida más que una leve carga de infor-

mación biográfica de quienes la compusieron, una carga que apenas habrá de ser tenida en cuenta por quienes la reciben. (...) Nadie mejor que Lucrecio dijo a lo que nos dedicamos: a generar simulacros» (2005: 164-165).

De modo que llegados a este punto podemos preguntarnos, como hicimos al comienzo de este escrito: ¿Cuál es el papel de la literatura, de la fabulación, y cuál el de la vida, el de la realidad, en la literatura de Bonilla? ¿Cuánto pone de sí mismo en su obra? Quizá la respuesta, o una posible respuesta, podamos encontrarla en un texto de reflexión literaria que publicó en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* en enero de 2010, «Cazando tigres». Resulta curioso señalar cómo el inicio del relato «Metaliteratura», del volumen *Tanta gente sola*, publicado en 2009 y este artículo –ambos escritos muy cercanos en el tiempo– presentan paralelismos más que notables). En el citado artículo, medita sobre los actos de lectura y escritura, vuelve –muchos años más tarde– sobre el «síndrome de Alonso Quijano», y hete aquí que desliza un cambio importante entre –vuelvo a citar a Bonilla– la manera de mirar la realidad, el mundo, su propia vida –y la literatura– de sus inicios, y la del escritor que redacta ese texto, casi veinte años mayor.

Acerca de los aquejados por el famoso *síndrome* anteriormente citado, afirma: «No estoy hablando, pues, de esos casos en los que la literatura es un trampolín mediante el cual el saltador que lo utiliza lo que quiere es sustituir el mundo en que le ha tocado vivir por otro hecho a la medida de sus deseos o patologías, sino del saltador que, una vez

en el aire, se da cuenta de que el trampolín que ha utilizado, le ha hecho llegar más alto que nunca, aunque sabe bien que no le queda más remedio que caer» (2010a: 18).

Ese «más alto» no es sino un «más alto» vital. Fijémonos ahora cómo, frente a la literatura entendida como un bálsamo de sus comienzos, como un refugio ante las ofensas de la realidad, en 2010 Bonilla, por el contrario, al abordar de nuevo el tema, se inclina del lado de la vida. Y de este modo reflexiona acerca de la figura de Alonso Quijano:

«La literatura (...) es un refugio, sí, pero un refugio en el que lo que importa es vivir, pensarse (...) la literatura (...) si no ambiciona desembarcar en la vida, es sólo humo. Muchas veces se ha dicho que *El Quijote* es el más alto ejemplo de homenaje a los libros, cuando seguramente es todo lo contrario: en la pugna entre libros y vida, *El Quijote* se pone de parte de la segunda, pues si los primeros son los encargados de volver loco al hidalgo y conducirlo a los caminos creyéndose un personaje literario, los caminos lo devuelven a su lugar, lo engrandecen (...) La misión de los libros en *El Quijote* era impulsar al protagonista a zambullirse en la vida: si se hubiera quedado encerrado en su aldea, gozando de sus lecturas, no se hubiera convertido en quien llegó a ser» (2010a: 21).

Literatura y vida, o realidad y ficción, son los dos brazos que surgen poderosos de ese tronco que sostiene el árbol literario de Bonilla. Según han ido transcurriendo los años el peso de lo libresco ha sido fagocitado por lo vital o, mejor, su autor ha preferido jerarquizar el material

de una manera distinta. No en vano no es el mismo el Bonilla de los comienzos que el de sus últimos títulos, mucho más maduro, con un estilo más definido y personal, sin tantos préstamos a legados ajenos, con mucha más vida sobre sus hombros. Al comienzo de este artículo hemos indicado cómo el «síndrome de Alonso Quijano» aparecía descrito, por vez primera, en *Veinticinco años de éxitos*, y se insistía en él en varios volúmenes posteriores para volver, -de algún modo, sobre él en el artículo de 2010 de *Cuadernos Hispanoamericanos*. De la misma manera, *Nadie conoce a nadie* parte de una idea que Bonilla había apuntado con anterioridad en *Yo soy, yo eres, yo es*, y en un relato de *El que apaga la luz*. Igualmente, *Cansados de estar muertos* surge de diversas imágenes rastreables en poemas anteriores. Y así podríamos seguir, enlazando artículos con novelas, relatos, poemas y sobre todo con -no lo olvidemos- acontecimientos vitales que Bonilla suele utilizar a modo de pasarelas hacia el mundo de la ficción. Estos son los rasgos distintivos de un universo personal comprendido como un sistema de relaciones, correspondencias e intertextualidades concienzudamente ligados, de tal modo que un texto supuestamente menor resulta siempre esencial.

Subrayamos el uso de este recurso en sus comienzos, pero se trata de un procedimiento del que se sirve con idéntica frecuencia a lo largo de los años y los títulos, incluidos los más recientes. Así, el relato que abre *Tanta gente sola* (2009), «Un gran día para tus biógrafos», protagonizado por un escritor secuestrado por las mejores amigas de la mayor de sus admiradoras para amenizar la despedida de soltera de

esta, tiene su origen en «Una humillación húngara», artículo publicado dos años antes en *Diario Sur* (Bonilla, 2007), y en él advertimos, también, una referencia a un poema de *Cháchara*, «¿Quién soy si soy yo?» (2010b: 11-12 a cuya idea central -la carrera de relevos que todos protagonizamos a lo largo de nuestras vidas junto al resto de nuestros yos transitorios- suele recurrir a menudo Bonilla para hacer reflexionar a los personajes que protagonizan las narraciones que integran sus últimos volúmenes).

«Cuidados paliativos», uno de los relatos más sobrecogedores de *Una manada de ñus* (2013: 35-66), su último recopilatorio y probablemente uno de los títulos donde el peso de lo autoficcional es más notorio, si no el que más, tiene un punto de partida -y alguna que otra referencia- autobiográficas, pero además descubrimos en él vinculaciones o pasadizos que desembocan en varias composiciones de *Cháchara*, como «¿Quién soy si soy yo», «Om sweet om» o «Galería comercial» (2010b: 11-12, 27-29 y 30-31), poema este último que cierra el relato de un modo insuperable. Y podríamos seguir trazando vías de engarce en este particular jardín de narraciones, artículos, poemas que no dejan de bifurcarse y reflejarse los unos en los otros, y no acabaríamos nunca: sin ir más lejos, esta fue la estructura de *Tanta gente sola*: en esta colección de relatos todos ellos se engarzaban entre sí, como las cuentas de un collar, hasta que en el último, el que cerraba la recopilación, Bonilla los reunía y articulaba bajo la sombra admonitoria de los «Me acuerdo» de George Pérec. Y es que quizá con este libro nos esté subrayando la que probablemente sea una de sus intenciones principales: con-

vertir su obra en una especie de laberinto en el que confluyen experiencias vitales y literarias, seres reales y ficticios, recuerdos imaginarios y veraces, espacios donde el tiempo se vertebraba, se espesa y acaba conformando algo que va *más allá* de aquello que a los profesores de literatura nos gusta tanto calificar como «un universo propio».

### PERO ¿EN QUÉ CONSISTE EXACTAMENTE ESE *MÁS ALLÁ*?

Como hemos podido comprobar, entender la literatura, y todos y cada uno de sus escritos –desde el artículo más modesto a la novela o el poemario más ambicioso– como un sistema de correspondencias, es una técnica o, mejor, un modo de concebir la vida y la creación artística que para Bonilla va mucho *más allá* de un juego, de un mero recurso literario, incluso de un modo de enlazar ficción y realidad, arte y vida. Bonilla lleva practicándolo desde el primero de sus escritos hasta el último y mucho me extrañaría que dejara de llevarlo a cabo de ahora en adelante. La pregunta que debemos formularnos, por tanto, es: ¿Por qué lo hace? ¿Con qué intención? ¿Qué persigue y qué logra con ello?

Resulta obvio que tras ese proceder se halla una búsqueda. Y una búsqueda, además, que no ha finalizado y que probablemente no lo haga nunca. Búsqueda que tiene que ver con esa necesidad de articular realidad y ficción, o bien autobiografía, literatura y vida. Como hemos subrayado en párrafos anteriores, la diferencia principal entre el Bonilla de los primeros títulos respecto del autor de los últimos es que el primero se acorazaba tras la literatura, y así «la vida nos concierne menos de lo que seríamos capaces

de soportar», de tal modo que la vida sucede para ser relatada, para acabar convirtiéndose en literatura. Por el contrario, el Bonilla último invierte las tornas: los componentes son los mismos, pero la priorización es la inversa; la literatura, el arte, existen para celebrar la vida. Así, leemos en *Teatro de variedades*: «Todo constituye una formidable fabulación minuciosa que celebra que existamos» (2002a: 249). El mismo año que publica ese libro misceláneo –apenas unos días más tarde– aparece el poemario *El Belvedere*, donde en un poema con un título tan significativo como «La certidumbre» hallamos versos como los siguientes: «No es fácil aceptar que cuanto existe nos celebra: / sólo quienes no saben otra cosa, lo saben de verdad (...) Y todo nos celebra entonces y es el triunfo / sin adjetivos de estar vivos, el de ser espejo / de toda la belleza de este mundo» (2002b: 28).

Para celebrar la vida y para convertirse en el lugar del canto, de tal manera que la literatura más valiosa es aquella que merece volverse vida, justo a la inversa de lo que defendía en sus comienzos. De este modo, en el relato «Metaliteratura», de *Tanta gente sola*, leemos: «Era una vocación mía esta de tratar de traducir las ficciones que me conmocionaban en hechos reales (...) la literatura perniciosa (...) [es] aquella que se conforma con ser literatura y está incapacitada para ser vida» (2009: 115-119). Bien al contrario, la suya aspira a señalar esas descargas de pura exaltación vital, que pueden durar un instante, o toda una vida –«un trallazo de luz, como un comienzo», nos sugiere en este verso de “La cháchara” (2010b: 64)–. Aunque esta idea se advierte más claramente en otro poema de esa misma

compilación, «Galería comercial» (2010: 30-31), que Bonilla subsume prácticamente por entero al final del relato «Cuidados paliativos». Resulta francamente interesante leer ambos textos en paralelo –invito al lector a que así lo haga–, pero por razones de espacio me limitaré a citar únicamente uno de ellos. Opto por el más reciente, en este caso, el texto en prosa:

«Luego fui a hacer unas compras a un centro comercial y, de repente, me sentí eufórico estando allí, en medio de la multitud, célula consciente de un animal sin consciencia (...) Conversaciones llenas de la insignificancia maravillosa que construye el existir de todos (...) Cosas así, monumentales. Para mí todos ellos eran donantes. Vida. Vida por todas partes, vida sola, sin arrebatos de esperanza, sin doctrinas marchitas, sin banal ideología, la mera inercia que desliza cada cosa hacia su fin (...) Tan sencillo que daba miedo. No vamos a morirnos. No se puede. Vida por todas partes, vida sola» (2013: 64-65).

En ambos escritos –en el poema, en la parte final del relato– Bonilla condensa, de algún modo, no sólo su credo poético, sus señas de identidad literarias –y casi me atrevería a afirmar que vitales, y aquí podríamos volver a trabar el nudo entre realidad y ficción en su obra–, sino también una búsqueda que esencializa su literatura, pero también sus lecturas, su modo de aprehender la realidad, de estar en el mundo. De mirarlo, de escucharlo, de ser en él, con él.

Porque Bonilla busca el fulgor. Ese fulgor poético que revela el misterio existencial a través de las palabras. La luz que alumbra el hueco que pasa inadvertido pero donde se puede cifrar el absoluto.

Lo ha buscado siempre. En el arte y la en literatura ajenas, sin duda; pero ha tratado, también, desde que tuvo conciencia de cuál era su camino, de plasmar esa re-verberación milagrosa en su propia obra. Al principio trató de lograrlo arropado por los ecos librescos, pero según avanzaba en años y en títulos su despojamiento fue siendo cada vez mayor, y Bonilla buscó la luz de lo sagrado en el detalle más nimio que es, al tiempo, más asombrosamente extraordinario, en el milagro de la existencia, en el fluir de la vida, en el prodigioso correr del tiempo, un día tras otro, en aquello que nos hace mágicamente eternos, deliciosamente efímeros.

Llegados a este punto cabría preguntarse: ¿cuál sería el sentido último del arte, de la literatura para Juan Bonilla? La respuesta nos la ofrece en uno de los textos que integran *Teatro de variedades*: «soy un mero personaje más de los relatos y las novelas en los que se me va yendo la vida. Un mero personaje, en fin, que lo único que quiere es lo que queremos todos: no morir. Es así de sencillo; se escribe, se pinta, se esculpe, porque no queremos morirnos» (2002: 182).

Sostenía Gabriel Marcel en *La mort de demain* que amar a alguien es decirle: «tú no morirás jamás». Bonilla escribe, en realidad, para decirse a sí mismo que mientras él siga escribiendo y celebrando la vida con su voz y sus palabras, ni él, ni cuanto él ha vivido –o mejor; la vida que él ha optado por ficcionalizar– morirán nunca. Porque si hay algo que destila su obra es pasión: por la literatura, el arte, la gente, la vida. Incluso cuando se duele, lo hace con pasión. Y lo que es más importante: consigue transmitirla. Difícil será, entonces, que llegue a morir jamás.

## BIBLIOGRAFÍA

- BONILLA, Juan. *Cuestiones personales*. Caffarena: Málaga, 1988.
- \_\_\_. *La poesía más joven*. Ayuntamiento de Jerez: Jerez, 1989.
- \_\_\_. *Veinticinco años de éxitos*. La Carbonería: Sevilla, 1993.
- \_\_\_. *Minifundios*. Quàsyeditorial: Sevilla, 1993.
- \_\_\_. *Nadie conoce a nadie*. Ediciones B: Barcelona, 1996.
- \_\_\_. *El arte del yo-yo*. Pre-Textos: Valencia, 1996.
- \_\_\_. *Teatro de variedades*. Renacimiento: Sevilla, 2002.
- \_\_\_. *El Belvedere*. Pre-Textos: Valencia, 2002.
- \_\_\_. *Je me souviens*. Algaida: Madrid, 2005.
- \_\_\_. *Tanta gente sola*. Seix Barral: Barcelona, 2009.
- \_\_\_. *Cháchara*. Renacimiento: Sevilla, 2010.
- \_\_\_. *Una manada de ñus*. Pre-Textos: Valencia, 2013.
- BORGES, Jorge Luis. *Nueve ensayos dantescos*. En *Obras Completas*, vol. III. Emecé: Barcelona, 1989.
- MONTETES-MAIRAL Y LABURTA, Noemí. «Juan Bonilla, el que enciende la luz». En ROMERA CASTILLO, José (Coord.) *El cuento en la década de los 90*. Visor Libros: Madrid, 2002.
- VILLENA, Luis Antonio de (Ed.). *10 menos 30*. Pretextos: Valencia, 1997.

## ARTÍCULOS Y ENTREVISTAS

- XXXX, X «Contra uno mismo. Entrevista a Juan Bonilla». En *Literateworld*, mayo de 2003, <http://www.literateworld.com/spanish/2002/portada/may03/w01/righttopbox.html>
- LÓPEZ VEGA, Martín. «Juan Bonilla». En *El Cultural*, 28 de abril de 2005 ([http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/11860/Juan\\_Bonilla](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/11860/Juan_Bonilla))
- BONILLA, Juan. «*La humillación húngara*». En *Diario Sur*, 17 de enero de 2007 ([http://www.diosur.es/prensa/20070119/cultura/humillacion-hungara\\_20070119.html](http://www.diosur.es/prensa/20070119/cultura/humillacion-hungara_20070119.html))
- \_\_\_. «*Cazando tigres*». En *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 715. Madrid, enero de 2010.
- VIMOS, Víctor. «Bonilla: "No tengo ningún afán de ser un personaje"». En *El Telégrafo*, 29 de marzo de 2014 (<http://www.telegrafo.com.ec/cultura1/item/bonilla-no-tengo-ningun-afan-de-ser-un-personaje.html/>)

## PELÍCULAS

- *Nadie conoce a nadie*. GIL, Mateo (Dir.), Sogetel / Maestranza Films / DMVB Films: Coproducción España-Francia, 1999.

MESA REVUELTA

# Literatura europea en Antonio Vilanova

*Por* Alba Guimerà Galiana



«Si todo libro es primero una intención y luego una realización, en aquella midamos esta». Con esta máxima, Ortega y Gasset definía en el ensayo «Ideas sobre Pío Baroja» (1916) sus parámetros acerca de la razón de ser y de los objetivos del crítico literario. Algo más de tres décadas después, en marzo de 1950, Antonio Vilanova (1923-2008) se incorporaba a la redacción del semanario *Destino*, después de colaborar durante un breve periodo en las revistas del S.E.U *Alerta*, *Cuadrante* y *Estilo*, para inaugurar una sección cuyo membrete eligió él mismo: se llamaría «La letra y el espíritu». Aludía así explícitamente a la obra del maestro –recordemos el orteguiano «Espíritu de la letra»–, a quien rendía de esta forma un íntimo y a la vez público homenaje. Del Ortega crítico había aprendido prácticamente desde la niñez a respetar y a comprender el sentido y la responsabilidad del delicado papel del juez literario a través de su reconocida máxima del «entender antes de juzgar», algo que Vilanova venía interiorizando y practicando desde entonces como si de una religión se tratara.

La digestión de las ideas y la actitud que debía definir el oficio de crítico se fue macerando lenta y artesanalmente durante años de reseñas a modo de ensayo y de práctica, a la vez que de pasatiempo, mientras crecía e inauguraba la adolescencia. Una tarea que comparte en los últimos y difíciles años 30 con el amigo inseparable Néstor Luján, hasta dar con la fórmula exacta. Ahora, en 1950, las puertas abiertas de *Destino* eran la evidencia, la culminación o el resultado de una fórmula magistral que resumía los últimos años de su trayectoria y definía sus maneras : pasión literaria, disciplina,

sensibilidad, agudeza y un plus de precocidad. Eran los primeros años de juventud, de hambre incesante de lecturas. Y también de la guerra y de la penuria de posguerra. Pero llegaban ya los 27 años y el crítico crecía a través de una senda que sería, a partir de entonces, a partir de *Destino*, siempre ascendente.

Ciertamente, no fue Ortega el único referente que eligió como modelo a seguir en sus primeros pasos como crítico; antes, mucho antes de fascinarse por el pensador madrileño, había recorrido las páginas de otra de las figuras más relevantes en el ámbito de la crítica, aunque esta vez más allá de los límites de lo español: las de *Magitciens et Logitciens* de André Maurois. Tenía el joven Antonio solo quince años cuando dejó escritas estas líneas en la página correspondiente al 21 de agosto de 1938 de su *Diario*, tras haber leído la obra del escritor francés. Estaba entusiasmado y se le presentaba un estímulo que dirigiría sus pasos durante una larga temporada: «Este libro es un volumen de crítica literaria de actualidad de sumo interés. Maurois no solamente es un notabilísimo novelista, un afamado biógrafo y un famoso historiador, sino que también ha abordado la crítica en diversos periódicos y ensayos. Este libro es uno de los más notables de este género. Difícil será ahora hacer la crítica de las críticas y del crítico».

Se puso en seguida manos a la obra. Empezaba ya en 1938, a los quince años, a ensayar algo que nunca más dejaría de hacer hasta poco antes de morir, en 1923: reseñar, o sea entender, o sea juzgar –ahora todavía en la más estricta intimidad de un diario- a aquellos autores que le dejaban prendado, a aquellos de

quien tan bien hablaba Maurois, cuyas obras devoraba sin descanso. Llegar a Maurois era también llegar a quienes mencionaba en aquella sorprendente antología crítica. Nombres como Conrad, Mansfield, Huxley, Shaw, Wells o Chesterton sonaban vacíos y demasiado lejanos en aquella España dividida y malmetida, ahogada en medio del drama de la Guerra Civil, cuyo frente iba avanzando a pasos agigantados hacia Barcelona, ciudad donde nuestro joven aprendiz de crítico, en plena adolescencia, consumía las horas sin escuela devorando aquellas novelas que el francés mencionaba, contrastando comentarios, analizando, opinando, estudiando atento. Quería llegar a conocerlos tan bien como él, estar al mismo nivel le resultaba un reto tentador.

*Magitciens et logitciens* fue, pues, uno de los gérmenes primeros, el propulsor que permitió un primer contacto entre el barcelonés y la novela europea de primer orden. A partir de los juicios de Maurois, él mismo iría ampliando progresivamente con los años sus conocimientos y sus lecturas acerca de aquellas obras que sonaban para muchos tan extrañas como lejanas, pero que consiguieron seducir por completo a una personalidad tan precoz como famélica de literatura.

Tenía, además, la fortuna de ser sobrino de librero, quien, como podía, iba cumpliendo sus continuas peticiones anotadas en listas que le entregaba periódicamente y que, en aquel tiempo de escasez, le debieran parecer al tío más bien quiméricas. Era la primera toma de contacto con estos exóticos nombres hasta ahora prácticamente desconocidos para él: nadie los había mencionado, ni mucho menos explicado en las

aulas. Contadas veces hasta el momento alguien había hablado de sus obras en revistas especializadas o en alguna sección de periódico; apenas cuatro nombres consagrados y, de ellos, alguno sin demasiado conocimiento de causa, sin la trascendencia literaria que requerían. Sin embargo, Vilanova iba aprendiendo del goteo incesante de su lectura y, paulatinamente, casi sin darse cuenta, iba esculpiendo una envergadura de conocimientos literarios, un olfato crítico, no solo prematuro o impropio para un chico de su edad, sino comparable ya –o si se quiere, que poco podía envidiar– a quienes firmaban en los periódicos más relevantes del país las secciones dedicadas a cuestiones literarias. Insisto: tenía solo quince años.

No se trata de una afirmación personal sin fundamento; las páginas de aquel Diario y las cuartillas que conforman la correspondencia con Luján –durante el asedio a Barcelona, residió en Martorellas– repletas de anotaciones que encierran pensamientos de tendencia existencialista, juicios sobre la poética de un autor o sobre su evolución, defensas de sus preferencias o ataques a las preferencias del amigo, son una muestra incuestionable de que nos presentamos ante dos excepciones de su tiempo. Excepciones que disfrutaban paseando tanto por los clásicos grecolatinos como por la literatura española de Galdós o de Baroja, pasando por la más compleja literatura europea o norteamericana del s. XX. Aquel cúmulo de conocimientos literarios lo convertían en un joven excepcional –o léase a la inversa, también: ser un joven excepcional permitía el interés por todos aquellos conocimientos– y le



Antoni Vilanova

brindaban la oportunidad de hacer lo que mejor se le daba hacer, primero en las revistas del SEU y ahora en *Destino*. Escribir en la sección de «Literatura» de aquellas revistas universitarias ayudaron a perfilar un Vilanova de cara al público lector. Por primera vez ya no escribía para sí o para Néstor: lo hacía para ser leído. Fue el puente necesario tanto para desembarcar en *Destino*, que eran ya palabras mayores, como para darse a conocer. No en balde, al poco tiempo despertaba gratas sorpresas entre los ya maestros contemporáneos: hablo de Pla, D'Ors, Espriu y una serie que acabaría siendo interminable con el tiempo. Relaciones que se convertirían a menudo en amistades a lo largo de su prestigiosa carrera.

El libro que la editorial Devenir acaba de publicar respetando el membrete que el mismo Vilanova eligió, «La Letra y el Espíritu», y añadiendo como matiz «Letras universales» recoge una cuidada selección de aquellos artículos que el crítico publicó en *Destino* durante la primera década de colaboración con la revista, o sea hasta 1960 –a partir de 1962 la sección ser renovarí­a bajo otro título, «Literatura y sociedad»–: se trata de cincuenta y cuatro artículos que recorren la literatura europea y norteamericana siguiendo el orden cronológico de su publicación original en el semanario, que comprende desde el 11 de marzo de 1950 hasta el 9 de enero de 1960. Se inicia con «Rilke y la vocación poética» y se cierra con «Albert Camus, a la sombra de su muerte».

El lector puede comprobar ahora en este tomo el fruto que se recoge de aquellas lecturas que partieron un día del *Magitciens et Logiciens* de Maurois y

que adquirieron envergadura, cuerpo y personalidad con los años, que actuaron también como filtro de juicios, evolucionándolos y dándoles forma. El tiempo fue la destilación del conocimiento a la vez que, paradójicamente, su aditamento incesante. Aquellos autores que habitan las reseñas del *Diario* de 1938 reaparecen después en *Destino* con juicios robustecidos y con reflexiones maduras. Se añadían, por supuesto, aquellos nombres nuevos que habrá descubierto durante el periodo de los años 40; Rilke, Junger o Nabokov, por ejemplo, no llegan a los quince años, sino que se hacen esperar aún un tiempo, pero vemos que el juicio acerca de su estilo y de su recorrido literario está más que consolidado ya cuando aparece en las páginas del semanario bajo la firma de Vilanova.

Adolfo Sotelo, discípulo de Antonio Vilanova, explica muy pormenorizadamente en el Prólogo tanto aquellos primeros años de aprendizajes literarios de su maestro como los criterios de selección que se han seguido a la hora de decidir los artículos que verían la luz en este tomo. Una tarea sumamente compleja –admite– dada la riqueza, la heterogeneidad y la suma de autores que aparecieron en los diez años de existencia de «La letra y el espíritu». Un aspecto fundamental en esta labor de selección han sido, según afirma, aquellos autores más repetidos a lo largo de estos dos lustros, pues ello significa un mayor interés por parte del crítico, o si se quiere, una preferencia y un gusto que cumple un determinado autor, además de una oportunidad para que el lector compruebe la evolución del punto de vista del crítico a lo largo de la obra de un mismo autor. Así

pues, por ejemplo, las obras de Faulkner son las que suman un mayor número en este tomo –un total de siete–, hecho que evidencia la debilidad y la seducción que siempre provocó la obra del autor norteamericano en Vilanova. Y así, una retahíla de nombres que en su conjunto conforman el principal entramado de la literatura universal del siglo XX.

La presencia de nombres como G. Orwell, T.S. Eliott, Albert Camus, Herman Hesse, Boris Pasternak, etc., en una revista española de mediados del siglo pasado, es decir –y no olvidemos este dato, porque es una de las claves del asunto– en plenos años de posguerra y de sequía cultural, sobre todo en lo que atañe a lo que iba más allá de nuestras fronteras peninsulares, es la perfecta evidencia de que unos pocos individuos que fueron excepción en su tiempo se dedicaron a mantener las constantes vitales de la intelectualidad y del panorama cultural internacional en nuestro país.

Antonio Vilanova fue uno de ellos –y a un nivel que resta miembros a esos pocos– que ofrecía a la sociedad lectora un análisis con escalpelo de cirujano, con la lectura entre líneas de un filólogo y con reflexiones y observaciones de filósofo. Una suma de cualidades que dotan cada reseña de una densidad y una intensidad que, ciertamente, consiguen muy pocos críticos: la excelencia en el campo de la crítica. Él mismo recordaba, una vez más, la única manera de proceder del crítico en su libro *Novela y sociedad en la España de posguerra* (Lumen, 1995), y lo hacía una vez más –y ahora, después de casi medio siglo como crítico– rememorando a Ortega: «Todo escritor tiene derecho a que busquemos en su obra lo que en ella ha querido poner. Después que hemos descubierto su voluntad e intención, nos será lícito aplaudirla o denostarla. Pero no es lícito censurar a un autor porque no abriga las mismas intenciones estéticas que nosotros tenemos».

BIBLIOTECA

[01] **Ortega y Gasset,  
biografía heroica**

[02] **Las entretelas del boom**

[03] **La melancolía de  
Marek Bińczyk**

[04] **Etgar Keret: una verdad  
anidada en la ficción**

[05] **El lenguaje poético de  
Rosenmann-Taub**

[06] **Tras los gansos sonoros**

[01] Mario Martín Gijón

[02] Santos Sanz Villanueva

[03] Julio César Galán

[04] Julio Serrano

[05] Eduardo Moga

[06] Gerardo Fernández Fe

[01]

**Por** Mario Martín Gijón

*Jordi Gracia:*

*José Ortega y Gasset*

Ed. Taurus/Fundación Juan March

712 páginas, 20€



## Ortega y Gasset, biografía heroica

La figura del intelectual moderno surge a finales del siglo XIX, como consecuencia de la formación de una sociedad civil con una clase media ilustrada que empieza a valorar el mérito y la cultura por encima de los valores oligárquicos representados por el Ejército y la Iglesia. Frente a mecenazgos privados e institucionales, ese subsuelo social hace posible la formación de un campo intelectual autónomo donde rigen otros valores que sirven de contrapeso y supervisión al campo de poder. Con el ejemplo paradigmático del caso Dreyfus, el intelectual aparece, como un portavoz de la razón ante los dogmas, como –en fórmula empleada por Ernesto Hernández Busto– un «héroe antiderechas». En España, donde esa sociedad civil estaba aún en construcción, la aparición del intelectual tiene caracteres propios, cuya especificidad viene marcada por un nacionalismo liberal, consecuencia de la precariedad del Estado y

de un propósito de educación popular que debía servir, precisamente, a consolidar ese campo cultural autónomo. Si sus primeros representantes fueron los escritores del 98, especialmente Unamuno, nadie llegó a representar con mayor conciencia esa función que José Ortega y Gasset. En este sentido y siguiendo a Michel Winock en *Le Siècle des intellectuels* –donde habla de «los años Barrès», «los años Gide» y «los años Sartre»– en España podría hablarse de unos «años Ortega», que comenzarían a esbozarse antes de la Primera Guerra Mundial y que no se apagarían hasta la Guerra Civil Española. Pero Ortega y Gasset quiso ser también un filósofo –el primero de la España moderna– y el fundador de un sistema que él imaginaba superador del positivismo y la fenomenología. Narrar una vida tensada entre esos dos objetivos es el propósito de la biografía de Jordi Gracia, que ha pretendido contar –siempre desde una

linealidad cronológica que sigue escrupulosamente el índice de sus *Obras Completas*— a un «Ortega desde dentro», es decir, desde sus proyectos y afanes, algo para lo que el filósofo madrileño se presta como pocos por haber concebido casi desde la adolescencia en qué quería convertirse, con una «vocación de reformador a lo grande» (Gracia) y con el sistema de la Restauración como principal impedimento, ante el cual irá afilando su crítica.

Jordi Gracia sitúa los inicios de lo que llama «vida heroica» de Ortega en su primera etapa alemana, tanto por su adquisición de un bagaje de lecturas personales diferenciado del de sus coetáneos españoles como, sobre todo, por la inesperada muerte de Navarro Ledesma, último mentor que aceptara Ortega. En esta primera etapa, el profesor catalán recurre con frecuencia a los textos inéditos disponibles desde hace pocos años en la edición definitiva de las *Obras Completas* citando, por ejemplo, el intimista e interrumpido «Diario de Marburgo» (1907) o el discurso de los Juegos Florales de Valladolid (1906), que escribió para ser pronunciado por su padre, José Ortega Munilla, y que se analiza como «un laboratorio» donde se esboza el programa de actuación que llevará a cabo desde su regreso a España. Definido tempranamente por Ortega y Gasset como un «ensayo de pedagogía política», este periodo irá desde la fundación de la revista *Faro* (1908) — primera y más incompleta de las empresas periodísticas de Ortega— a la resonante conferencia *Vieja y nueva política* (1914), con el consiguiente lanzamiento de la Liga de Educación Política Española. Y es que, como anticipaba en una carta a su prometida Rosa Spottorno, aún desde Marburgo, en la encrucijada entre la «vida sosegada y ocul-

ta» del pensador y la «agitada del creador de un pueblo, del político en el alto sentido de la palabra», Ortega se había dejado llevar hacia la segunda. Lo haría primero en sintonía con el PSOE, viendo en el socialismo «la única esperanza abierta en la política», para apoyarse después en el Partido Reformista de Melquíades Álvarez. Pero esa intervención pública debía ir unida a la formulación de una filosofía propia que contribuyera a una «cultura española» auténtica, depurada por absorción de su formación alemana, que proseguirá con una segunda estancia en Marburgo (1910), aún en estrecha dependencia de la escuela neokantiana de Natorp y Hartmann.

A lo que Gracia llama «el taller hermético del pensador» se dedican las páginas seguramente más superfluas, quizás por la escasa familiaridad del biógrafo con cuestiones ontológicas y epistemológicas (o con el alemán, erratas incluidas) que intenta solventar hilvanando citas del biografado, pero sin un análisis lejanamente comparable a la exégesis de la formación del pensamiento orteguiano que Pedro Cerezo Galán desarrolló en *La voluntad de aventura* (1984), cuyo principal mérito era precisamente demostrar la relación directa entre la conformación del sistema filosófico orteguiano y la evolución de su proyecto social. Mucho mejor descrita por el filólogo está la complicada génesis de los libros de Ortega, fruto de la reformulación de otros proyectos, caso de las *Meditaciones del Quijote* (1914), que absorbió desarrollos del inédito *Baroja. Anatomía de un alma dispersa* («como invenciblemente dispersa es el alma de Ortega», apostilla Gracia) o como las entregas de *El Espectador*, que sustituyeron a la proyectada continuación de las *Meditaciones* y que suponen su consagra-

ción como ensayista e intérprete de la cultura, con la literatura como uno de sus principales barómetros para medir la presión atmosférica social. Así, la novela realista sirve para describir la falta de ideales del siglo XIX y el *Quijote* para extraer la inspiración heroica que habría de contraponerle y realizar al fin lo que había podido ser España, «rara forma de una teoría de la novela que a su vez proyecta su filosofía de la vida» (Gracia) y que, sin embargo, se identifica con un «autorretrato» en lo que es, quizás, el principal error de enfoque de una biografía que describe a su protagonista casi siempre mirándose al espejo, construyendo su «automitografía megalómana» o «mesiánica» y dejándose llevar por «sus vanidades y ansiedades de ególatra» (insistencia en la que se trasluce la personal fobia de Gracia hacia los gestos de distinción ostentosa del intelectual frente a su prójimo, a la que diera rienda suelta en su «panfleto» *El intelectual melancólico*), en lugar de intentando actuar sobre sus contemporáneos, como fue el caso, pues «el héroe es el que vive para los demás», según dijo Ortega refiriéndose a Unamuno y «la vida es el hecho cósmico del altruismo, y existe sólo como perpetua consagración del Yo vital hacia lo Otro», como afirmó en *El tema de nuestro tiempo* (1923), otro ensayo fundamental que Gracia revisa someramente atendiendo sólo a la afinidad que Ortega quiso ver entre su filosofía y la teoría de la relatividad de Einstein, sin analizar las inspiraciones principales, a saber, la exposición de una ética vitalista de absorción de la cultura con Nietzsche y la interpretación de Goethe por Simmel.

La efímera dirección de la revista *España* (1915) dará paso a una breve retirada pública de Ortega, que se vuelca sobre

los fascículos de *El Espectador*. Más que en la decepción del Partido Reformista, Jordi Gracia sitúa el viraje de Ortega en su lectura de la monumental *Geschichte des Untergangs der antiken Welt*, de Otto Seeck, y en su explicación de la decadencia romana por la supresión de los mejores, una dinámica que Ortega reconocerá en la historia de España y sobre todo en su presente, convirtiéndose en un pesimismo antropológico que a partir de entonces, quince años antes de escribir *La rebelión de las masas*, contaminará casi cualquier análisis orteguiano, dejando atrás su anterior optimismo evolucionista. El éxito inesperado y rotundo de su ciclo de conferencias en Argentina (1916), donde según expresa barrocamente Gracia se le reconoce como un prometeico «héroe intelectual que ha llevado la luz a los sombríos fondos de la filosofía positivista», le hará recobrar confianza en sus proyectos, pero por otra parte, al compararlo con la cicatera respuesta que su obra suscita en España, consolidará su dualismo entre una «muchedumbre inferior» que, caracterizada por el resentimiento y favorecida por el sistema democrático, impide la acción de las minorías selectas. El lanzamiento del diario *El Sol* a fines de 1917 por un atípico empresario progresista como Nicolás María de Urgoiti permitirá a Ortega romper sus últimos vínculos con *El Imparcial* y ejercer una labor de analista político caracterizada por una «accidentalidad de base» (Gracia) que confiará sucesivamente en reformistas, socialistas y militares para cambiar radicalmente la España anquilosada heredada de la Restauración, cuyas carencias profundas, basadas en la ausencia histórica de una minoría rectora, expondrá provocativamente en *España invertebrada* (1922), que Gracia lee como el

«destilado amargo» de su batalla diaria como columnista político, en lugar de como el revulsivo hacia una nueva España que dejará de solazarse en una historia inventada para proyectarse hacia el futuro.

El enfoque constante sobre la auto-percepción de Ortega hace, por ejemplo, que al llegar a un ensayo como *La deshumanización del arte* (1925) apenas se utilice para resaltar la distancia entre el gusto personal de Ortega y las vanguardias, sobreseyendo el enorme eco que tuvo entre los jóvenes literatos para los que –aunque se presentara como un diagnóstico de las nuevas tendencias artísticas y literarias– muy pronto adquirió valor prescriptivo. De hecho, no es descabellado opinar que con dicho ensayo Ortega pretendiera «poner bajo su control intelectual a la vanguardia» (Derek Harris), algo que consiguió en gran medida pues, como dijera Manuel Tuñón de Lara en su clásico *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, «durante más de diez años Ortega reunió desde la cátedra y la libre disposición de un diario, de la mejor revista intelectual y de una casa de ediciones, el más formidable poder fáctico que un intelectual haya jamás concentrado en España». Empeñado en retratar a Ortega como un héroe solitario, Gracia hace que el lector pierda de vista el eco que sus ideas tenían entre sus contemporáneos. No por conocida, debería de haber referido al menos la influencia que Ortega tuviera sobre el estilo de sus coetáneos, estudiada hace ya medio siglo por Ricardo Senabre, o su recepción europea, aún necesitada de una monografía específica.

El golpe de Primo de Rivera en septiembre de 1923 sorprendió a Ortega con el paso cambiado, volcado en el ilusionante proyecto de *Revista de Occidente*, cuyo

primer número había aparecido dos meses antes y que, al tiempo que se sitúa de entrada en «el centro del campo intelectual» (Raquel Macciuci) –que acaba de conquistar su autonomía precisamente en detrimento de la implicación política de los escritores, algo que teorizaba por entonces Ortega declarando que «el intelectual y el político son dos clases de hombre completamente distintas, casi antagónicas, y es vano que el uno pretenda caprichosamente convertirse en el otro»–, será el primer momento de grave discordancia con escritores como Azaña, Marañón o Antonio Machado, desde el principio opuestos a la dictadura, frente a la postura contemporizadora de Ortega, que veía en el nuevo régimen la posibilidad de erradicar los vicios de la vieja política. Paradójicamente, será el prestigio que adquirirán Ortega y los jóvenes escritores beneficiarios de su «inestimable mecenazgo material y simbólico» (Macciuci) lo que, cuando arrecie el cariz censorial y represivo de la dictadura, les posibilitará reinvertir en el campo político el capital simbólico adquirido en el terreno intelectual, algo a lo que Pierre Bourdieu se refirió como «operación de reconversión».

La lectura de *Sein und Zeit* (o lo que Gracia llama «el maremoto alemán») será decisiva para que Ortega se decida a ahondar en sus intuiciones sobre la razón vital, reformulando su proyecto en clave metafísica y abandonando su enfoque antropológico. Sin duda, Ortega adopta «un lenguaje que no es el suyo» (que llega al mimetismo en *¿Qué es filosofía?* y *Principios de metafísica según la razón vital*), como dice el profesor barcelonés, pero no se trata de una «vuelta a la tortilla», sino de una reorganización de los planteamientos propios bajo el estímulo de Heidegger y –de manera al-

go forzada, a veces— de la adjudicación de un nuevo nivel significativo a algunos términos habituales en Ortega. Las no pocas páginas, con abundancia de citas no siempre pertinentes, que se dedican a las repercusiones del «maremoto», apenas aclaran algo sobre el «fenomenal enredo» (Gracia) de los textos dispersos en los que Ortega readapta su proyecto, ni sobre la manera en que, pese a todo, se diferencia conscientemente de Heidegger, del que siempre rechazó su latente irracionalismo y su destrucción del cartesianismo, frente a la legitimación racionalista —«raciovitalista»— de su proyecto. En lo que atañe al hombre, se describe en cambio con acierto la exasperación que la fama avasalladora del alemán suscitó en Ortega y cómo ésta le convirtió en urgente la escritura de *Sobre la razón vital*, que iba a ser la exposición metódica de su filosofía y a la que no podrá dedicar el tiempo que necesitaba sin renunciar a su función de intelectual público cuando la historia política se cruce en su vida «invasivamente» (Gracia). En ella, registra con exactitud la gestación de la Agrupación al Servicio de la República: desde la inédita «Conversación sobre España» —escrita por Ortega en abril de 1930, al regreso del encuentro entre intelectuales castellanos y catalanes en Barcelona—, pasando por su apoyo al movimiento de protesta estudiantil en *Misión de la Universidad* (octubre-noviembre de 1930) o en su resonante artículo «El error Berenguer» (15 de noviembre), en el que rompe públicamente con la monarquía, hasta la puesta de largo de la Agrupación el 10 de febrero de 1931, con Antonio Machado en Segovia, pero lejos de los jóvenes vanguardistas, emancipados de su magisterio y optando muchos por los ejemplos venidos de la Italia fascista o

de la UR.SS. Precisamente, el que será su libro más famoso a nivel internacional, *La rebelión de las masas* (1930), un ensayo de sociología donde defiende la democracia liberal frente a «la estatificación de la vida» y «el intervencionismo del Estado» —que consideraba «el mayor peligro que hoy amenaza a la civilización», para terminar postulando, como ideal superador del fascismo y del comunismo, «la construcción de Europa como gran Estado nacional»— lo sitúa, junto a Coudenhove-Kalergi o Aristide Briand, como uno de los escasos y poco atendidos precursores de la idea europea.

Pero el liberalismo fortalecido que postulaba no era el decimonónico en que se habían formado los prohombres que llegaron al poder. Ortega y Gasset perderá pronto la paciencia ante los agitados comienzos de la Segunda República y en su resonante «Rectificación de la República», el 6 de diciembre de 1931, hará un llamamiento a la formación de «un partido nacional de amplitud» que no podía caer sino en saco roto ante la hostilidad al régimen republicano de los conservadores a los que mayoritariamente iba dirigido. Para consternación de Ortega, sus críticas a la gestión del gobierno republicano, en especial respecto al Estatuto de Cataluña y la Ley de Congregaciones Religiosas, sólo suscitarán el alborozo de la extrema derecha, lo que le llevará a disolver la Agrupación en octubre de 1932. Esta retirada le hará volcarse en algunos de sus cursos universitarios más logrados, como *En torno a Galileo*, donde apoyado en su reciente lectura de Dilthey, comienza a desarrollar su concepto de razón histórica, cuyo primer esbozo —como bien señala Gracia— estaba en el prólogo de Ortega a la traducción castellana de la *Filosofía de la Historia* de Hegel (1928).

Síntoma de su apartamiento del público español, su curso sobre Galileo aparecerá casi íntegramente en *La Nación* de Buenos Aires, antes de reunirse mucho más tarde, en 1947. Y es que, precisamente cuando Ortega esperaba escribir sus libros más cohesionados y definitivos, la precariedad creciente de su situación económica y social hará que «ninguno de sus libros publicados desde entonces es propiamente el libro que Ortega quiso o planeó escribir: salen todos por razones coyunturales o secundarias o precipitadas» (Gracia).

El estallido de la guerra civil sorprendió a Ortega gravemente enfermo, y sería desde la cama donde accedió, en una coacción que nunca perdonaría, a firmar un manifiesto de apoyo a la República. En septiembre de 1936 salía de España, recalando en París y luego en Holanda. Hostil al Frente Popular, pero temeroso respecto a la orientación de los sublevados, Ortega y Gasset se hallaba tan desgarrado como su familia (su hermano Eduardo era fiscal general de la República; su primogénito, Miguel, miembro de Falange) y, a pesar de simpatizar en privado con los rebeldes, se negará a pronunciarse públicamente por Franco, como le pedían Marañón o Marichalar. Por lo mismo, se establecerá en Buenos Aires, donde su obra y, sobre todo, su actitud durante la guerra, le enajenarán gran parte de su público y amistades anteriores. Sin poder llevar a cabo su proyecto de instituto de estudios, agobiado por la necesidad económica, los contenciosos con Espasa-Calpe y la nostalgia de sus hijos, en febrero de 1942 embarca para regresar a Europa, instalándose primero en Lisboa y, tras tantear el terreno a través de sus hijos y amistades, en agosto de 1945, en España. Pese al desconcierto de exiliados y disidentes del

franquismo, Ortega y Gasset, con el «inextirpable optimismo» que él mismo reconociera, lo que pretendía iniciar con su primera conferencia en España —celebrada el 4 de mayo de 1946 en el Ateneo de Madrid, tras más de una década de silencio— era un movimiento de apertura que desembocara en un cambio en la jefatura del Estado, pero comprobó enseguida que, para su desánimo, a través de la censura y una prensa dirigida, su gesto era instrumentalizado por el régimen franquista como una muestra de legitimación que le llegaba en su fase de mayor aislamiento internacional. Esa última etapa, que narrara Gregorio Morán en su polémico y fibroso *El maestro en el erial. Ortega y Gasset y la cultura del franquismo* (1998), es con diferencia la más triste del pensador madrileño, neutralizado por el régimen y dolorosamente consciente —a pesar de la puesta en marcha del Instituto de Humanidades que no lograra fundar en Buenos Aires y de los brotes de una cultura de oposición que Jordi Gracia analizara en *La resistencia silenciosa* (2004)— de la degradación que el nacionalcatolicismo franquista había supuesto para la cultura en España. Por eso, los escasos momentos felices de Ortega tendrán lugar con motivo de sus conferencias en Aspen (Colorado) o en sus exitosas giras por Alemania (1949-1955), silenciadas en nuestro país por consigna impartida a la prensa. Hasta muy poco antes de su muerte, causada por un fulminante cáncer de estómago, Ortega se ilusionó, en el ámbito público, con la refundación de una institución académica, ya fuera de la España que se le había hecho irrespirable y, como pensador, con poder dar forma definitiva a lo que habían de ser los dos libros más importantes de su madurez, *La idea de principio en Leibniz* y *El*

*hombre y la gente*, que dejaría inconclusos y que se publicarían póstumamente.

En su raramente intimista prólogo a sus *Obras* reunidas en 1932, Ortega explicaba: «Mi vocación era el pensamiento, el afán de claridad sobre las cosas (...) 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». En ello está el límite de la obra orteguiana y el alcance de las múltiples incitaciones que su obra suscita, ante todo, en los lectores españoles. La biografía de Jordi Gracia logra desplegar ese doble propósito de Ortega, aunque su ágil pluma brille más al ahondar en sus reacciones psicológicas –por ejemplo, en su desazón entre la exigencia que sentía hacia la exposición sistemática de su pensamiento y la forma de escritura ensayística e ilustrativa que le era pro-

pia– y al situarnos en la intimidad de la persona, narrándonos con jugosos detalles sus hábitos diarios o sus frustrados romances con Victoria Ocampo y la Condesa de Bulnes, que al describir el laborioso madurar de su filosofía, descrita con molesta frecuencia de modo sensacionalista, como enfrentamiento con otros pensadores a los que combate con «dinamita filosófica» en el «campo de batalla filosófico», a lo largo de uno y otro «*round* filosófico». Por lo mismo es, sin duda, una biografía para todos los públicos que, siguiendo el axioma de Ortega en *Pidiendo un Goethe desde dentro* (1932), salva al clásico (entre otras cosas, del altisonante título de la colección donde aparece el libro) «prescindiendo de su clasicismo, trayéndolo hasta nosotros, contemporaneizándolo, inyectándole pulso nuevo con la sangre de nuestras venas, cuyos ingredientes son *nuestras* pasiones... y *nuestros* problemas».

[02]

*Por* Santos Sanz Villanueva

*Xabi Allén:*

*Aquellos años del boom*

Ed. RBA

876 páginas, 26€

Xavi Ayén  
**Aquellos años  
del boom**  
García Márquez, Vargas Llosa y el grupo  
de amigos que lo cambiaron todo  
Premio Gaztel de Biografías y Memorias 2013



## Las entretelas del boom

El boom de la narrativa hispanoamericana a mediados de los años sesenta de la anterior centuria constituye un jalón con entidad propia en la historia de las letras en castellano. Motivo de apasionadas polémicas, dejó una huella profunda y tiene una historia tan cerrada que incluso tras él se desarrolló un movimiento hostil, el llamado «boomerang», capitaneado por una penúltima generación de escritores del «húmedo ultramar» (Carlos Barral) con propósito de meter en la tumba a sus antecesores de éxito planetario. Ya se han escrito historias del boom, y no hace mucho Joaquín Marco y Jordi Gracia recopilaron en un gran tomo la efervescente recepción que España dispensó a aquella «llegada de los bárbaros». Sin embargo, a pesar del tiempo transcu-

rrido desde el arranque del fenómeno – medio siglo ya–, no ha decaído el interés que suscita entre los lectores cultos, acaso más atraídos por las recias personalidades de sus más destacados representantes (el cuarteto Vargas Llosa, García Márquez, Cortázar y Fuentes) que por conocer mejor las razones de aquella innovadora explosión artística. La causa todavía inexplicada del puñetazo que propinó el peruano al colombiano y que liquidó para siempre una relación fraternal podría ser un ejemplo de esa curiosidad anecdótica, que se extiende a otros muchos aspectos, como qué entramado de amistades, complicidades e intereses varios se entrecruzó para producir la realidad incuestionable de una literatura de alto voltaje creativo que cautivó a medio mundo

e hizo que durante una temporada la ficción en castellano saliera de su inveterado aislamiento. El periodista Xavi Ayén ha invertido mucho tiempo para poder contarnos esa trama compleja de actores, motivos y circunstancias, y su esfuerzo ha fructificado en la voluminosa crónica *Aquellos años del boom*, centrada de forma un tanto unilateral en su entorno barcelonés.

El mérito del trabajo no puede regateársele a Ayén: ha hablado con protagonistas y con múltiples testigos, directos e indirectos, y ha explorado archivos que le proporcionan materiales de primera mano. Con ello ha acumulado un amazónico caudal de noticias, y de esa abundancia procede el desconcertante resultado de su libro. En verdad, no se sabe qué es: reportaje de una peripecia externa, crítica literaria, semblanzas personales, aproximaciones al mundo editorial... y es que, en lugar de centrarse en una de esas líneas – cualquiera de las cuales hubiera dado bastante de sí–, las suma todas. A falta de un hilo conductor único, el libro se dilata y dilata con auténticos rellenos: habla de Bryce y de sus recientes plagios, hace un análisis psicoanalítico de la obra de Donoso, ocupa media página con el recuerdo insustancial de Gimferrer sobre quiénes esperaban a Paz en Barcelona, se refiere al Congreso de Intelectuales de Valencia de 1987, reproduce la retractación del cubano Padilla o añade una primicia de tanta enjundia y pertinencia como ésta: «En 1971, Beatriz de Moura regaló un *caganer* a Pilarcita, que la familia [Donoso] fue transportando en sus viajes por el mundo hasta que lo perdieron». Con independencia del interés de algunas de esas interpolaciones (lo tiene la sucinta historia de la editorial Seix Barral o las peripecias de los libros con la censura),

peca Ayén de acumular informaciones sueltas y pegadizas, dicho al modo cervantino.

También es meritorio el trabajo del autor al entrevistar a numerosas personas que tuvieron relación con el boom. De ellas salen datos a tener en cuenta. Valiosos son, por ejemplo, el testimonio de un testigo tan cualificado como el crítico Joaquín Marco y las apreciaciones relacionadas con dos figuras clave en el desarrollo del movimiento, los profesores Rodríguez Monegal o Luis Harss, inventor involuntario este último de la polémica etiqueta que, aunque a nadie convenza, lo ha nombrado ya de forma irreversible. Entre los entrevistados, se notan ausencias no disculpables. Se olvida el autor de Félix Grande, gran propagador entre nosotros de la novedad trasatlántica, que escribió páginas en prensa y en libro de mención imprescindible y cuya casa madrileña era como un consulado general para estrellas mayores y menores del boom y, en general, para varias oleadas de letraheridos procedentes de la América hispana. Entre las opiniones las hay curiosas, y recuerdos que ayudan a reconstruir la historia externa de la narrativa de la otra orilla atlántica, pero también peligrosas afirmaciones al transcribirlas sin observación alguna: no puede copiarse, sin más, el «testimonio» de Bryce Echenique, según el cual Claudio Rodríguez y José Hierro eran «poetas gais».

También requiere algunas puntualizaciones el manejo de material bibliográfico y hemerográfico. No puede tomarse como referencia de autoridad la generalista y antigua historia de Giuseppe Bellini y prescindir de los panoramas –por otra parte tan conocidos– de Darío Villanueva, José María Viña y Donald L. Shaw; ni puede ignorarse, cuando tanta amplitud se concede a la recepción, a los informadores cultura-

les Eduardo García Rico o Alberto Mínguez, ni a los vespertinos madrileños *Madrid*, *Informaciones* y *Pueblo*, ya que entre todos –críticos y periódicos– contribuyeron al establecimiento de un estado de opinión decisivo para el desarrollo del boom. En este sentido, también debería figurar, con el papel destacado que tuvo, Antonio Martínez Menchén, a quien ni se menciona y cuyos inevitables artículos recogidos en *Del desengaño literario* (1970) no se citan. He aquí la vertiente más negativa de *Aquellos años del boom*: el pasar por alto lo que tuvo el movimiento de instrumentalización político-comercial en contra de un ya cuestionado realismo social.

Presta el autor la debida atención a las relaciones de la joven narrativa hispanoamericana con Cuba y el castrismo, pero elude su auxilio a la derechización de las letras españolas. En realidad, el boom fue un ariete fundamental para dinamitar la narrativa comprometida peninsular, desautorizando el sistema estético de la novela social y sustituyendo en los catálogos editoriales (y en la prensa) a sus representantes por la oleada procedente de Latinoamérica. De nada de esto trata Ayén, ni tampoco ha conversado con Martínez Menchén o Antonio Ferrer –otro puntal de aquel debate–, mientras llena innumerables lugares con declaraciones irrelevantes. Sí hace, en cambio, una aportación interesante al abordar el trascendente papel que jugaron París y EE.UU. en la difusión del boom, importante escenario éste, casi nunca señalado.

Ayén ha hecho un libro ágil y periodístico; una crónica que emparenta –por su voluntad de estilo y la amplitud de la información que maneja– con el nuevo periodismo americano de hace unas décadas. Ese pulso reporteril tiene, sin embargo, una

tendencia peligrosa al sensacionalismo rosa. En este sentido, las páginas dedicadas a la trayectoria sentimental de Vargas Llosa, notables por los datos y por el concurso de documentos inéditos procedentes del archivo del peruano en la universidad de Princeton, sufren un tratamiento propio de programa televisivo del corazón, enfoque frívolo que resulta contradictorio respecto a la amistad que el autor se jacta de mantener con el novelista. La aproximación a la privacidad de los autores produce, sin embargo, algunos buenos pasajes –de los mejores– del libro. Destacan, por su variedad noticiosa, los relativos a una figura clave: la agente literaria Carmen Balcells. Aparte de subrayar las cualidades profesionales de quien manejó con lucrativo éxito a sus ahijados sudamericanos y cambió las relaciones entre autores y editores en nuestro país, ofrece la imagen de una compleja personalidad. Así, la descubrimos con un pronunciamiento sobre valores literarios propio de un sesudo estudioso universitario cuando dice «Vargas Llosa, ya desde sus primeros libros, es de una vanguardia increíble, va mucho más allá que Faulkner», añadiendo algo que parece sacado de una monografía académica: «*La ciudad y los perros* contiene algo en embrión que no había existido antes, y su autor muestra una coherencia externa y verbal desde el primer momento, que presagia que va a dar a luz un mundo nuevo». En cuanto al resto de semblanzas personales, sobresalen las de José Donoso –de quien se hace un retrato intenso y conmovedor– y Cabrera Infante, cuyo carácter se plasma con tintas plásticas. Entre líneas asoma el personaje calculador que era Fuentes y la admiración no impide un retrato con luces y sombras de García Márquez.

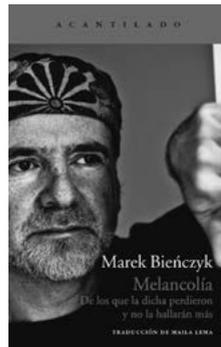
Conviene subrayar que Xavi Ayén no ha querido hacer un estudio académico, y es probable que los expertos le deparen una acogida hostil. A las generalidades subrayadas, podrán añadir alguna inexactitud: por ejemplo, atribuirle a Jordi Gracia la expresión «la metralla del boom», gráfica etiqueta acuñada por la profesora y especialista barcelonesa Dunia Gras para designar a los actores secundarios del movimiento. No son la objeción principal esta y alguna otra minucia (omitir en la «efervescencia editorial» de los sesenta los sellos barceloneses Picazo o Marte y no mencionar tampoco otros dos madrileños, la Alfaguara de Cela –tan atenta a los autores hispanoame-

ricanos– o el Taller de Ediciones J. B., de Chirino, Padorno y Josefina Betancor, máximo exponente de la vanguardia a comienzos de los setenta), sino su desmesurada extensión, llena de prolijidades, rebosante de citas de desmedido tamaño, que produce fatiga, justo al contrario de lo que debería ofrecer una narración animada de aquel fenómeno trascendental en la historia de nuestras letras. Podría haber sido un relato ameno, pero resulta tedioso. Sin embargo, también al mundillo universitario, tan celoso de sus rutinas y formalismos, a profesores e investigadores, aunque refunfuñen, resultará imprescindible este repaso de las entretelas del boom.

[03]

*Por* Julio César Galán

*Marek Bienczyk:*  
*Melancolía*  
Ed. El Acantilado  
168 páginas, 18€



## La melancolía de Marek Bienczyk

LA PIEDRA EN CÍRCULOS CONCÉNTRICOS  
Desde hace tiempo, cada vez estoy más convencido de que hacer crítica es un ejercicio de retrospección y diálogo: lo primero se debe a la recogida de pensamientos, imágenes o conceptos del libro leído e interpretado (se podría trazar un camino con las frases que subrayamos y la simetría mágica de otras lecturas); lo segundo, a una colocación de diversos espejos –preleer, contraleer, desleer, posleer más subtextos, pretextos, paratextos, intertextos, etc.–. Y ¿qué es lo primero que brilla de todo esto en *Melancolía*, de Marek Bienczyk? Además de «El cisne», poema de Baudelaire tomado como ejemplo de melancolía y como anticipo de la teoría de Freud sobre este sentimiento del carácter (recuerden lo que decía Heráclito), encontramos otra re-

ferencia central y excepcional: *Anatomía de la melancolía*, de Robert Burton, cuya lectura –traducida al español en tres volúmenes en 2002– nos remite a ciertos puntos comunes entre ambos libros. Algunos ejemplos los encontramos en la brillante relación entre utopía y melancolía o, desde un punto de vista formal, en la articulación de esa habilidad para hacer sencillo lo erudito, así como en la lucidez de enlazar numerosos campos de estudio sin caer en el dato simplón o en la dispersión extrema.

Además, hay otros referentes que el novelista polaco toma como punto de partida, y no de llegada: ahí están las figuras principales de Kierkegaard, que recorre en diversos momentos estas páginas y cuya culminación está en el capítulo dieciocho, «El espejo y la

posibilidad», título que resume la concepción de la melancolía del filósofo danés y que es aceptada por Marek Biencyk y de Freud, cuya presencia ocupa varios apartados y especifica cuestiones tan apegadas al melancólico como la regresión o el deseo. Además, hay que añadir la aparición de otros autores como Borges, Sontag, Baudrillard, Benjamin, etc., o de personajes que buscan un tiempo perdido, como don Quijote, por ejemplo. Todos ellos sometidos a la ley estructural de círculos concéntricos mediante la cual aparecen y desaparecen esos autores.

#### FIGURA SEDENS O A VECES SOMOS UN CUADRO DE FRANCIS BACON

Siguiendo las baldosas amarillas de los subrayados y de los dobleces de página, en esa galería de personajes literarios aparece Pessoa (capítulo tercero), diciendo que la «melancolía es una nada que duele» y recordamos el subtítulo de este coherente y certero ensayo: *De los que la dicha perdieron y no la hallarán más*. Y aquí está una de las claves del *spleen*, la acedia, la bilis negra, la tristeza, la monomanía...: la *pérdida*, esa merma que poco a poco va desgastando el rostro melancólico hasta empequeñecerlo. O también vemos otra palabra que está dentro de esa palabra: identidad. Como normalmente ocurre en la prosa ensayística, los pensamientos propios se enlazan con otros y llega de nuevo Kierkegaard y nos susurra: «¿dónde termina el “yo”, en qué momento yo dejo de ser “yo”?». De ese modo se organiza una exactitud argumental e ideológica amena, seria y creativa que nos lleva a distintos campos de estudio (sin duda, una de las bases de la literatura comparada y de este ensayo). Por eso, en relación con ese asunto, aparecen los retratos y autorretratos de Bacon, de cuya mano llegamos a Kundera e incluso a la cantante Alanis Morissette, en

un enlace con la estética posmoderna del videoclip. Se trata de una cadena de resonancias que especifica las propias reflexiones.

Y, si tiramos más del hilo, vemos una de las máscaras: «pseudónimos» y también «pseudotextos». Estamos en el capítulo cinco, que ejerce de poética de este libro, cuyo modelo siempre será el admirable *Anatomía de la melancolía*, denominado por Burton como «centón»; y también algo de obra hecha con retales posee *Melancolía*. Pero la razón de tomar esta doctrina de creación en ambos libros estriba en un vínculo simbólico entre la citación y la melancolía: «El acto de citar manifiesta una existencia intermedia, próxima a uno de los estados melancólicos principales que Kierkegaard denominó “la alternativa”, donde el individuo permanece en un terreno entre la desesperación de no ser otro y la imposibilidad de ser uno mismo». Ese péndulo que va del «yo» y al «no-yo», de la fragmentación a la unidad, se bifurca entre ser siempre uno mismo y otro (al fondo, Nerval). En fin, la vida, como la melancolía y el propio texto, son un palimpsesto, observación que Marek Biencyk nos deja en sus palabras. Por esta razón, en «Cuentas mágicas» entramos de lleno en los rasgos de la estética melancólica, con Borges –ese «eterno anciano»– como maestro de ceremonias. El surgimiento de una figura literaria suele dar paso a un tema y, asimismo, cerrarse con la aparición de otro, movimiento que deja una fluidez suave entre capítulo y capítulo. Así, Borges nos adentra en las heterotopías y en las utopías, sirviendo estas últimas para abolir la melancolía del mismo modo que el futuro lucha contra la fuerza del pasado («Censo y utopía»). Y, de nuevo, el estado melancólico, el bucle, el hacer que el lector vaya y vuelva hacia el tema principal. Ahora analizando la posición de ese individuo sombrío que mira desde abajo, des-

de la lucidez. El apoyo intertextual lo tenemos en este momento en Jan Jo Rebinda –el autor polaco de *Sonetos insignificantes*– y, otra vez, en Borges («El laberinto del eterno vagabundo») y, con ello, lo mítico del asunto tratado.

Si Freud llega en el capítulo décimo, también vuelve en el decimoséptimo y, como con anterioridad, el tema de la identidad surge por medio de un brillo diferente. Vuelvo a los subrayados –«el melancólico se mira en el espejo de su existencia y se ve siempre reflejado como objeto de su propia mirada (...)»–, a los dobleces, al recuerdo, y me encuentro con la sabrosa página setenta y cinco, con ese «Yo puro», con L. Bingswanger y con Cioran, más todo el «rechazo del tiempo futuro». En esta trenza intertextual no falta la ironía y la risa: así se titula uno de los capítulos que se abre con el poema de Baudelaire «El heautontimoroumenos» y se cierra con una referencia sin citación (aquí no hay academicismo) al mismo autor. En medio, la narración y el ensayo como una unidad firme y análoga; en medio, ese futuro predecible que carcome los ánimos y llena de azul el horizonte, color que da entrada a la contemplación y a su relación con la melancolía («Mirada azul y anamorfosis» es el decimotercer paso). Aquí se da la bienvenida a la conexión del asunto tratado con el ejercicio pictórico de Durero o De Chirico (de nuevo, esa labor tan rica del procedimiento comparatista que tan bien le queda a este tipo de ensayos).

Y de esa pareja de color y anamorfosis nos vamos a la de la melancolía y la alegoría, a sus fosas comunes: la fragmentación sin un todo o la repetición del detalle en su contemplación. En esa gama de colores, además del azul, Marek Bienczyk añade al asunto estudiado el rojo y el negro como espacios de contradicción a los que, ya en el capítulo decimosexto, se suma la acedía como ámbito del

pecado y del estupor. Pero la melancolía lleva aparejada otros sentimientos. Uno de ellos es la culpabilidad, motivo por el que vemos pasar a los Padres de la Iglesia, a Dante, a Flaubert, a Miguel Ángel, a Ortega y Gasset y a Walter Benjamin. Todos ellos, a modo de coro, nos apuntan algunas cuestiones que afinan la disección: el castigo, el deseo de huida, la sensación de opresión, la soledad, la tristeza. Pero lo más destacable de este apartado se encuentra en su reflexión final sobre la propia naturaleza del ensayo, pues el autor polaco –en un ejercicio de desdoblamiento y en un llamamiento al lector– nos dice que su pretensión no es la denominación histórica de la melancolía, pues «le aburre cualquier intento de resolver el problema».

Los últimos cinco capítulos podrían considerarse un conjunto unitario, ya que sirven para volver a autores –los omnipresentes Freud, Kierkegaard, Burton o Nerval– y a asuntos tratados con anterioridad: la relación del deseo con lo irreal; las posibilidades que crea el espejo más «la tiranía de su repetición» (como dice el autor, también este ensayo es un eco del eco); la utopía y la imaginación con sus terapias; «El “no” y el “sí” de la metamorfosis» –ese estiramiento del yo– y, por último, la antesala al cierre, que se produce de una manera plenamente narrativa. Por medio de la etiqueta negra de una botella de vino «Pomerol 1989», que ejerce también de título, se nos ofrece el contrapunto descriptivo y celebratorio de este libro, no sin antes hacer algunas semejanzas entre el licor dionisiaco y la negrura de la bilis, entre la contemplación y el intercambio de unas palabras consigo mismo... Los últimos momentos de comunión con lo escrito y lo vivido. El final no lo descubriré. Invito al lector a sumergirse en estas páginas que fecundan rápidamente en la memoria.

[04]

*Por* Julio Serrano

*Etgar Keret:*

*Los siete años de abundancia*

Ed. Siruela

160 páginas, 15.95€



## Etgar Keret: una verdad anidada en la ficción

Etgar Keret (Ramat Gan, 1967) es cuentista, fabulador sin moraleja y un sincero mentiroso. Mientras que la verdad es directa, la mentira es poliédrica, creativa y, en algunos casos, honesta, valga la paradoja. Etgar Keret ha encontrado un lugar donde subvertirla y legitimarla: los cuentos. En alguna entrevista habla de ese lugar de la ficción, alejado del dato fiel y del orden preciso de los acontecimientos, donde, nacida en la tergiversación de la historia, el escritor halla una suerte de verdad. Autor poco solemne, desinhibido hasta rayar en ocasiones lo soez, escribe con entera libertad. Introduce el humor en territorios donde la convención ha decidido cerrarle el paso, juega con lo inverosímil en lo cotidiano, fabula el dato y sorprende al lector por el amplio abanico

de mundos que inventa. Casi toda su producción está formada por cuentos cortos. De ellos, tenemos en español *El conductor del autobús que quiso ser Dios* (2004), *La chica sobre la nevera* (2006), *Extrañando a Kissinger* (2006), *Pizzería Kamikaze* (2008), *Un hombre sin cabeza* (2011), *De repente llaman a la puerta* (2012) y el recientemente publicado *Los siete años de abundancia* (2014), de carácter autobiográfico. Gran inventor de ficciones, cuando en este último libro opta por narrarnos pequeñas memorias a modo de cuentos, seguimos percibiendo en ellos el elemento fantasioso e imaginativo, por su singularidad personal y familiar. Polifacético, es autor de novelas gráficas, guionista, director de cine y profesor de cine y literatura hebrea en Tel Aviv y

en Beer-Sheva, al sur de Israel.

Llama la atención su gran popularidad. Sus libros son *bestsellers* en Israel y en Polonia y han sido publicados, por el momento, en treinta y cinco países. Es tanta su capacidad de empatía que es leído también en Palestina, siendo el primer autor israelí que la Autoridad Palestina ha decidido publicar. No siempre bien entendido, quizá por su literatura despatriada o por su uso irreverente del humor, los sectores más ortodoxos le han llegado a tachar de antisemita, principalmente cuando ha utilizado la risa como medio para criticar ciertas actitudes, como la legitimación de acciones censurables amparadas desde la condición de víctima. Y es que para Keret la pervivencia de la conciencia de víctima, aún siendo lícita, deshumaniza. De este modo, filtra el humor donde se le hace necesario, del mismo modo que en un tanatorio podemos encontrar a un familiar del fallecido estallar en una carcajada. Una risa que nace como respuesta a la presión de los acontecimientos y que puede llegar a ser, desde luego, inoportuna, pero no necesariamente frívola ni a la caza de polémicas interesadas.

Su último libro, *Los siete años de abundancia*, es una suerte de autobiografía de ficción, ya que tiende a convertir en cuento aquellos momentos de su vida en los que lo desconcertante, lo fantástico o lo absurdo tienen cabida. Estas narraciones suponen un acercamiento, en primer lugar, a su mundo familiar e, indirectamente, a la memoria del Holocausto en el judío actual, al miedo del israelí ante la amenaza nuclear iraní o el ataque palestino, a la paranoia del que tiene a sus espaldas toda una historia de persecuciones («que seas paranoico no significa que no te estén persiguiendo») y a los contrastes de la plural sociedad israelí.

Pero nos hace asomarnos a todos esos aspectos de una manera lateral, desde la sencillez de lo cotidiano e incluso desde lo banal. Keret se permite la ligereza, escribe soltando peso, deshaciéndose de la gravedad de lo heredado y dándose licencia para reír en el drama, para poder poner en sus cuentos «la fealdad bajo una mejor luz».

Su familia es la protagonista de la mayor parte de estos cuentos, a veces como testigos de la historia, otras como generadores de anécdotas. Sus padres fueron supervivientes del holocausto. La madre, polaca, presenció el asesinato de toda su familia en el gueto de Varsovia. Tras su liberación, vivió en varios orfanatos hasta llegar a Israel. El padre, procedente de una aldea judía de Bielorrusia, estuvo escondido en un pequeño agujero subterráneo cerca de dos años y formó parte del ejército de Israel en 1948. Pese al drama que vivieron, fueron personas optimistas, con sentido del humor y magníficos contadores de historias, de modo que la infancia de Keret estuvo marcada por la escucha de relatos bíblicos o pertenecientes a las tradiciones polaca y jasídica. Su padre –cuenta Keret con pícaro sonrisa en las entrevistas– ambientaba muchas de sus narraciones en burdeles, siendo los personajes buenos prostitutas y borrachos. Esta singular ubicación tenía un porqué: inmediatamente después de la guerra, había intentado llegar a Israel, pero fue capturado en Chipre por los británicos; se fugó del campamento y se unió a una organización paramilitar sionista, viviendo sus primeros meses de libertad alojado en un burdel de Nápoles. Por aquel entonces, era un hombre muy joven que, tras el infierno vivido, experimentó en esas circunstancias la libertad y la dicha. Así que presentó a su hijo a las prostitutas de sus

cuentos como a personas que cobraban por escuchar los problemas de los demás y a los borrachos como a los afectados de la singular y jovial enfermedad de volverse más felices cuanto más líquido ingerían. Keret suele contar con humor cómo creció aspirando a formar parte de ese mundo que, con candor y gozo, recreaba el padre: quería ser prostituto y borracho.

Sus hermanos también aparecen en estos cuentos y su disparidad muestra al lector parte del abanico ideológico que convive en Israel. Su hermano mayor, que en los cuentos de Keret aparece como referente y modelo a imitar, es izquierdista y antisionista. En Israel, el servicio militar es obligatorio durante tres años, así que su hermano lo hizo como cualquier israelí hasta que un día, accidentalmente, derribó a un caza sirio matando al piloto y al copiloto. Poco después, sus ideas le llevaron a abandonar el Estado de Israel, a hacerse activista por los derechos humanos y a favor de la legalización de la marihuana y a refugiarse en Tailandia, donde, por un tiempo, vivió junto a su mujer en la copa de un árbol. Privilegiar lo insólito o lo disparatado de la historia es una forma de realismo, sólo que un realismo que lleva su atención a lo inusitado. Por eso en el cuento «Idolatría» vemos a Keret tratando de imitar el modo de vida de su hermano, sin importar lo lejano o extravagante que este pudiera ser para él.

Su hermana en cambio es ultraortodoxa, cree en la teocracia, habla yiddish (los judíos ortodoxos consideran que la lengua hebrea es sagrada y sólo debe ser empleada en las plegarias) y es madre de once hijos y abuela de nueve nietos antes de haber cumplido los cincuenta años. Nos habla de ella en el cuento «Mi llorada her-

mana», en donde nos acerca a ciertas costumbres religiosas vistas desde el respeto, pero también desde la ironía: «me agasajaron con un vaso de cola estrictamente kósher». En medio de estas dos posturas tan distintas, él se define como un hombre de izquierdas liberal. Está casado con una mujer atea y pacifista y tiene un hijo al que cuando le preguntan por la religión contesta lo siguiente: «Mi tía cree que hay un dios; mi madre no cree que haya un dios y mi padre y yo aún no lo hemos decidido». De todo este conglomerado de distintas formas de ver la realidad surgen unos cuentos en los que cabría destacar, cómo no, la multiplicidad de puntos de vista.

El arte de la narración oral está enraizado en la tradición judía desde los tiempos bíblicos, pasando por el Talmud o las narraciones jasídicas que surgieron en el siglo XVIII y, a día de hoy, siguen transmitiéndose de generación en generación en las diferentes comunidades judías. Los padres de Keret contaron a sus hijos muchas de estas historias, no leyéndolas –lo que les parecía demasiado fácil, perezoso incluso– sino que las recordaban permitiéndose improvisar o inventar de acuerdo a su intuición. De esta forma, la narración oral acabaría por determinar el tono de su escritura, que está marcado por la inmediatez, la frescura e incluso su forma de comunicación con el otro. Por eso, en un encuentro con Keret no importa lo que se le pregunte, si es sobre su infancia o qué horas es: contesta con un cuento.

Sus afinidades literarias se dan, fundamentalmente, con escritores judíos como Franz Kafka, Isaac Bashevis Singer o Sholem Aleijem, con los que comparte la naturalización de lo extraño o de lo sobrenatural, la ironía y la convivencia con el

absurdo. En cambio, con respecto a relevantes escritores israelíes como Amos Oz o David Grossman, se siente distante a pesar de su admiración, por la condición que le parece que ostentan de referentes o guías para el lector. Keret afirma con humildad que no puede guiar a sus lectores a ninguna parte «porque no conozco el camino». Con su característico humor sarcástico, alguna vez ha comentado: «yo nunca pensé que podría ser escritor, porque yo no soy más listo que mis lectores, y no soy más moral que mis lectores. Es más probable que me encuentres a mí en la cama con tu hermana a que encuentres a Amos Oz». Detrás de este humor algo altanero se esconde lo opuesto: una literatura sin distancia con el lector, sin cátedra ni pedestal bajo las palabras, que permite que el libro se convierta, probablemente no en maestro, pero sí en acompañante o amigo. La cercanía de sus historias es favorecida, además, por el uso de un lenguaje coloquial que pierde parte de su efecto provocador en la obra traducida. El impacto del uso del *slang*, de lo coloquial y lo desinhibido, es sin duda mayor en una lengua con un peso y una tradición de lengua ritual. Otros autores a los que admira son Chéjov, Gógol, Bábel o Cortázar, quien le enseñó que con un cuento puede hacerse prácticamente cualquier cosa.

Las historias contenidas en *Los siete años de abundancia* están intensamente vinculadas a su experiencia de la paternidad. Comienzan con el nacimiento de su hijo y finalizan con la muerte de su padre. Son relatos que muestran la madurez de un hombre que, si en libros anteriores se rebelaba contra el mundo, ahora se muestra en un proceso de reconciliación. Convertirse en padre, nos dice Keret, le transforma a

uno en abogado de la vida. Entrelazado con estas historias de lo cotidiano, aparece en varias ocasiones el conflicto de Gaza y su compleja resolución. Su visión del conflicto la podemos observar de una manera indirecta en algunos de estos cuentos y, de forma algo más nítida, en los artículos de opinión que desde hace unos años escribe para la prensa, también para la española (*El País*). A favor del estado de Israel, pero no del conflicto armado, cree en la necesidad de alcanzar acuerdos diplomáticos que comprometan a Israel a volver a las fronteras del 67 y a devolver a Palestina la mitad de Jerusalén con el fin de alcanzar, no tanto la justicia –pues no parece creer en ideales sin aristas–, sino una solución plausible. Ve a ambos pueblos desde aquello que les une, es decir, desde su condición de víctimas: los judíos, con toda una historia de persecución a sus espaldas y los palestinos como la gran víctima de la región, atacados y masacrados por egipcios, sirios, libaneses e israelíes. Fruto de esa conciencia de hermanamiento, publicó *Gaza Blues* junto al escritor palestino Samir Al-Youssef, un autor al que afirma sentirse más próximo que a muchos escritores israelíes. Hace ya unos años escribió un cuento, «Mentiralandia», en el que las mentiras que urdía el protagonista cobraban entidad y presencia física real. De manera análoga, *Gaza Blues*, inventa una convivencia deseada entre palestinos e israelíes, haciéndola realidad en el libro.

Keret escribe para construir realidades y, de alguna manera, reinventa en *Siete años de abundancia* su propia biografía, que no es menos verdad en lo inventado, sino más interesante o que alcanza precisamente, en el lugar de la creación, su mayor autenticidad.

[05]

*Por* Eduardo Moga

David Rosenmann-Taub:

*El duelo de la luz*

Ed. Pre-Textos

124 páginas, 13€



## El lenguaje poético de Rosemann-Taub

David Rosenmann-Taub (Santiago de Chile, 1927) es uno de los poetas en lengua española más singulares de la segunda mitad del siglo XX y de lo que llevamos de XXI. Y no solo por la rareza de su obra, sino también por los azares y sobresaltos de su producción. En 1948, con apenas 21 años, gana el prestigioso premio de poesía del Sindicato de Escritores de Chile con el primer volumen de una tetralogía, *Cortejo y epinicio*, que publicará al año siguiente el español Arturo Soria, exiliado en Chile y editor de Cruz del Sur, la editorial más importante del país. Soria, no obstante, cree que «publicar el primer libro de un autor desconocido como volumen I no es la mejor manera de darlo a conocer», y sugiere dar al poemario el título de la tetralogía. El

poeta está de acuerdo, y ese título, *Cortejo y epinicio*, se mantendrá en las futuras ediciones del libro (1978 y 2002). Sin embargo, entre esas dos fechas (y antes, entre 1952 y 1976, con la excepción de un breve cuaderno poético aparecido en 1962) Rosenmann-Taub no publica nada, aunque nunca deje de escribir: lleva haciéndolo, sin interrupción, desde que tenía tres años. Las suspensiones de su presencia pública –que han durado, en total, casi medio siglo– han trastocado la recepción y el conocimiento de su obra, y también de su figura, que algunos han llegado a creer una invención. Por fin, gracias al apoyo de la editorial LOM y la Fundación Corda, Rosenmann-Taub ha podido dar a conocer la tetralogía *Cortejo y epinicio* tal y como la había concebido: su

primer volumen, el publicado en tres ocasiones con ese título, aparece en 2013 con el que le corresponde realmente, *El zócalo*; el segundo, *El mensajero*, ve la luz en 2003; el tercero, *La opción*, en 2011, y el cuarto, *La noche antes*, también en 2013. De este vasto conjunto, *El duelo de la luz*, como indica el subtítulo, es solo una antología, y una antología breve: de los ochenta poemas de *El zócalo*, solo se recogen diecisiete; de los ciento tres de *El mensajero*, dieciocho; de los ciento ochenta de *La opción*, diecisiete; y de los ciento ochenta, asimismo, de *La noche antes*, de nuevo dieciocho. Los antólogos han optado por ofrecer una representación equilibrada de los cuatro volúmenes, pero cabe preguntarse si no habría sido más apropiado recoger muestras proporcionales a la extensión de cada libro, dando por supuesto que los cuatro atesoran una calidad equivalente.

En todo caso, el criterio cuantitativo no menoscaba *El duelo de la luz*, que ha seleccionado algunos de los poemas más representativos de *Cortejo y epinicio* y, probablemente, de toda la obra de Rosenmann-Taub. El título de la antología proviene de uno de ellos, «Ficción», una de esas piezas en las que unas pocas palabras, combinándose sin descanso, articulan una relación innumerable de realidades y componen por entero el poema: «El duelo de la luz: la luz del sueño: / el sueño de la luz: la luz del duelo / –luz de la luz del sueño, luz del ritmo–»: / (...) el ritmo de la luz –duelo del duelo–». El juego léxico no es aquí solo juego: es totalidad. El lenguaje se aleja de la ilación racional, para desplegarse –para brincar– como un hecho autónomo que cubre todas las posibilidades de lo real o, mejor dicho, que suscita todas las posibilidades de lo real. No es el único en el que es-

to sucede: otro poema empieza así: «Yo: un trigal. / Tú: los trigales. / Yo: una voz. / Tú: toda voz. / Una voz en los trigales. / Un trigal en toda voz». Las repeticiones y alternancias construyen una monodía a la vez hipnótica y alborozada, un universo musical sostenido por el poema, pero que, al mismo tiempo, lo alumbraba. Y los dos puntos, tan característicos de Rosenmann-Taub, sustituyen a las pedregosas conjunciones y preposiciones, reforzando así la unión de los términos, que ahora ya no es mera concatenación, sino acoplamiento íntimo, casi cópula.

Pero, antes de seguir examinando la poesía de Rosenmann-Taub, hay que establecer el propósito y sentido de una propuesta tan compleja como la de *Cortejo y epinicio*, que puede considerarse la columna vertebral de su producción, no solo por su elaboración diacrónica y su ambiciosa amplitud, sino también, y sobre todo, por el vigor y la coherencia de su propuesta estética, y por la profundidad de su visión existencial. En los «preliminares» de *El zócalo*, el autor hace constar: «*Cortejo y epinicio*: la esencia de lo que es, para el hombre, vivir en la tierra, en un particular tiempo y espacio, desde su ahora hasta su adiós». A continuación, señala que el volumen I, *El zócalo*, corresponde a la primavera, a la mañana, a los primeros veinte años de vida; el II, *El mensajero*, al verano, la tarde y de los veinte a los cuarenta años; el III, *La opción*, al otoño, el crepúsculo y de los cuarenta a los sesenta años; y el IV, *La noche antes*, al invierno, la noche, «y de los sesenta a los...». Por fin, Rosenmann-Taub dice de los cuatro volúmenes: «la experiencia de una conciencia siempre joven y madura, con sostenida energía. Un múltiple instante de lucidez: un extenso presente en un segundo intemporal. Nacimiento y agonía,

amanecer y oscuridad. El triunfo de una derrota: un epinicio». *Cortejo y epinicio* es, pues, un recorrido existencial, el tránsito de una vida y la experiencia de su protagonista en el mundo. Sin embargo, es fundamental entender que ese camino es un curso, pero también, y sobre todo, una deflagración ontológica, un entrelazamiento nuclear de tiempos, un *aleph* borgiano en el que se concentran todas las edades y todos los momentos. El primer poema de *El duelo de la luz*, «Preludio», que es también el primero de la tetralogía, empieza así: «Después, después, el viento entre dos cimas», y acaba: «Después, después, el himno entre dos víboras. / Después, la noche que no conocemos / y, extendido en lo nunca, un solo cuerpo / callado como luz. Después, el viento». Lo primero que el poeta dice, antes de iniciar su vasto proyecto, es «después», como si ya previera, desde el principio, ese ouróboros del tiempo, la sinuosidad instantánea y eterna de lo ya vivido y de lo todavía por vivir. Esta conciencia de la unidad de todo o esta aspiración a la unidad de todo, incluso de lo más inaprehensible y fluyente, como el tiempo, o de lo más contrapuesto, como la vida y la muerte, impregna toda la obra de David Rosenmann-Taub, que es una fabulosa celebración del ser y la nada, de lo que existe y lo que ha dejado de existir, o lo que lo destruye. El poeta ha señalado que cada libro de la tetralogía corresponde a una edad del hombre, pero también que las demás edades están en cada una de ellas. El poema «La traición», donde recuerda a sus padres –esenciales en la personalidad creadora y la obra de Rosenmann-Taub, que abunda en elegías familiares y evocaciones de la infancia– e imagina que se reúne otra vez con ellos, acaba así: «¡He vuelto! ¡He vuelto! ¡He vuelto!». Y era la despedi-

da»: regresar es despedirse. Y en el dístico «Genetrix», leemos: «Acabo de morir: para la tierra / soy un recién nacido»: la muerte es nacimiento, y el nacimiento es muerte, como comprobamos en el extraordinario «Canción de cuna», donde esa identidad de vida y muerte se revela devastadora. No solo la reiteración del sintagma «niño podrido» lo vuelve sobrecogedor, casi inadmisiblemente; también la introducción de constantes alusiones a la tierra, como depositaria de los cadáveres y anfitriona de las tumbas, como lugar en el que reptan criaturas negras, seres nacidos de la muerte: al niño se le envuelve en «retales de musgo», se le abriga con «pañales de hormigas» o se le pone un «babero de barro», cuya ominosidad aumentan las aliteraciones radicadas en la metáfora, de /b/, /ba/ y /ro/; y en las manos tiene «mil gusanos bonitos». Las connotaciones funerales brillan en los colores de panteón, en los matices helados: «esmeraldas y halos alabastrinos», «niño violáceo». El apóstrofe anafórico, que estalla en repeticiones en la última estrofa, identifica sueño y muerte, siguiendo una tradición milenaria: «Duérmete para siempre, mi niño lindo».

La dimensión existencial de *El duelo de la luz* es uno de sus rasgos capitales. Para Rosenmann-Taub, el corazón es un muro y el yo «una oquedad que brilla». La muerte lo rodea y lo vivifica todo, y su presencia ominosa se manifiesta con singular nitidez en «Cómo me gustaría ser esa oscura ciénaga», que Sabrina Costanzo considera «la más exacerbada expresión de ese anhelo de muerte que a menudo se percibe en la obra» de David Rosenmann-Taub. Con una estructura compleja, que combina las estructuras iguales y la repetición de versos, pero que conoce también espasmos y zigzags, en forma de heptasí-

labos o estrofas que se apartan del modelo dominante, de tres versos, y del mayoritario metro alejandrino, Rosenmann-Taub encadena una plegaria inversa, que reclama la nulidad existencial, el éxtasis del no ser: una «oscura ciénaga» constituye la metáfora axial del poema, que participa de la metáfora universal de las aguas estancadas, según Gaston Bachelard, como representación de la muerte. El deseo de ser esa «oscura ciénaga» da cobertura, o sentido, a una sucesión de deseos regresivos, aniquiladores. Con anáfora que es, a la vez, ominosa y exultante, porque expresa un ansia, aunque sea un ansia siniestra, el poeta encadena diferentes manifestaciones de ese nihilismo radical: «Cómo me gustaría ser esa oscura ciénaga (...). // Cómo me gustaría jamás haber nacido (...). // Cómo me gustaría morirme ahora (...). // Cómo me gustaría rodar por el vacío (...). // Cómo me gustaría ser el cero del polvo». Sucesivas epíforas, constituidas por esos mismos sintagmas negativos, remachan la anáfora «cómo me gustaría»: «oscura ciénaga», «jamás haber nacido», «lograr morirme ahora», «rodar por el vacío», «ser el cero del polvo», y esas insistencias constantes, esos *ritornellos*, consiguen introducir un nuevo elemento de juego, casi infantil, en una composición luctuosa: el poema suena a cantinela, y su música desactiva el horror semántico. Dios aparece, en este poema, como reverso de la vida o sustancia de la nada: «Cavírame en tu nada», implora el poeta; y añade, para acabar el poema: «¡no me hagas volver nunca!». Toda la composición es el negativo de una alabanza o de una acción de gracias: una impresión con las manchas de luz y de oscuridad cambiadas, lo contrario de lo que vemos, y de lo que se verá. Pero, aunque subvertidas, luz y oscuridad, vida y

muerte, siguen intensamente trabadas. La estrofa séptima constituye un juego barroco sobre la fusión o permutabilidad de ambas: «Dicen que fue la muerte la causa de la vida, / y la vida –¿la vida?– la causa de la muerte. / Pero, ahora, mi muerte la causa de mi vida». En la estrofa siguiente, esta imbricación se corporeiza, y el neologismo «deshijo» se convierte en el antagonista de ambos hechos, vida y muerte: «Yo qué: furgón deshijo –destello– de la muerte / ¿Me repudias, ovario, por ímprobo deshijo? / Me has arrastrado al éxodo tan candorosamente...».

En *La noche antes*, la cercanía física de la muerte se hace muy presente en los poemas, que carecen, no obstante, de todo sentido trágico: parecen más bien expresión de ese «dolor alegre» que reclama uno de los poemas de *El zócalo*. La poesía de Rosenmann-Taub, barroca y vanguardista, lúdica y lúcida, ejemplo de paradoja y conciliación, conserva siempre un aire travieso, un gesto sonriente y bienhumorado, del que no escapa nadie. En el último poema de *El duelo de la luz*, que es también uno de los poemas finales de la tetralogía, el yo lírico se prepara para abandonar la casa y subir al «carruaje ligero de la noche». Las calles, la realidad perceptible, es un conjunto tumefacto y cartilaginoso: su blandura sugiere la inconsistencia del mundo. Así, las aceras ondean «en abusiva gelatina»; la niebla «unta los umbrales»; y «las calles agasajan / garapiñosas víboras». Tampoco es seguro que las casas sean casas: «¿Moradas // o desperdicios?», se pregunta Rosenmann-Taub. El poema se compone de ocho estrofas: las cuatro últimas son repetición de las cuatro primeras, aunque sus versos se dispongan de forma diferente. Los motivos son sencillos esta vez: el carruaje, la noche, las calles, los caballos, los astros. Todo

configura un trayecto ascensional y definitivo. El protagonista del poema teme asomarse a la puerta, porque eso dará paso a un viaje sin término. Pero lo azuza una criada, que se dirige a él, coloquialmente, como a un niño: «Churumbel, no se atrase». La muerte, la inminencia de la muerte, se engarza –o se identifica–, otra vez, con el principio: el niño y el viejo son lo mismo. Y eso hace coherente el desdoblamiento de las estrofas: la segunda mitad es también la primera; lo posterior no sigue, sino que reproduce lo anterior. Por fin, el protagonista sube al asiento –blando, como las cosas que lo rodean– del carruaje, y siente que «los caballos / avanzan / como si no pisaran». Envuelto por ese silencio terminal, cierra los ojos, se queda dormido, y los astros, enlutados, lo reciben. La representación de la muerte es respetuosa aquí con la tradición literaria de Occidente: la simbolizan el silencio, la noche –que es también símbolo del útero materno: fin y principio, implícitamente entrelazados en la obra de Rosenmann-Taub–, el sueño, el luto de las estrellas –oscuridad y luz: extinción y nacimiento, otra vez– y las estrellas mismas, habitantes del cielo, la morada eterna.

En esta dilatada conflagración existencial, Rosenmann-Taub no olvida algunos ejes que le ayudan a sobrellevar el conflicto de vivir, o que lo nutren. Dios es uno de ellos. Pero su relación con la divinidad es, como poco, iconoclasta. En una entrevista concedida en 2002, dice el poeta: «El término Dios es terrenal. Lo que llamo divino es la expresión terrenal absoluta. No tiene nada que ver con el concepto de las religiones, en donde no hallo ninguna divina divinidad. (...) Aquello que me satisface, que me da tranquilidad, que me da alegría, sin pedirme compensación, yo lo llamo Dios».

Rosenmann-Taub no deja de invocar a ese Dios, pero tampoco de burlarse de él, acaso por su naturaleza humana: en un poema de *El zócalo*, Dios se cambia de casa; en otro está resfriado; en «Epopéya: I», de *La opción*, borracho; en «Asfódelo», de *El mensajero*, es «inicuo, asqueroso»; en uno de *La noche antes*, es «triquiñuela de la enormidad». Rosenmann-Taub no teme ser blasfemo ni, cuando conviene, soez: cuescos y suciedades aparecen también en su poesía, como aparece todo: cosas, palabras, sentimientos. El erotismo está asimismo presente: en *Cortejo y epinicio* se reúne siempre en la sección titulada «En las lavas sensuales», aunque también esta pasión presenta una dimensión anómala –o freudiana: «En las lavas sensuales busco siempre el regreso / a los cielos profundos del río maternal. / Promontorio de cuervos, andábata leal, / volver anhelo al vientre por oasis de hueso», dice un poema de *El zócalo*. La metaliteratura constituye un tercer elemento de reflexión, aunque no sea tanto reflexión como salto, turbulencia, fabulación: «Sé, poema, dichoso y desgraciado», escribe Rosenmann-Taub en «Euritmia». Proyecta así esa estética del oxímoron –totalizante, reconciliadora– que caracteriza a su poesía, y que se ha manifestado ya en el «dolor alegre» de su sentir existencial, en la propia factura del poema, en su hacerse jubiloso y desgarrado. Y, conforme el poeta, ya en la vejez, siente que se acerca a la muerte, los versos se convierten en la última expresión de su ser: «calcina-dos mis versos, / sempiterno camino, / levantan, en la luz, su última rosa».

Conviene subrayar la naturaleza singularísima del lenguaje de Rosenmann-Taub, que aún la tradición del barroco, con su gusto por la densidad y la paradoja, y las co-

rrientes más libérrimas de la literatura contemporánea. En él encontramos cultismos y arcaísmos, para los que no es infrecuente tener que recurrir al diccionario, y neologismos que solo el diccionario pragmático de la lectura y el contexto permite dilucidar: «cosmolágrima», «frufrúan», «firmehalagüeña», «noír», «nosigas», «deveraveras», entre muchos otros. En la poesía de Rosenmann-Taub, la escansión convive con el verso libre, los sonetos con los romances, y los dísticos y monósticos con los poemas extensos. Con todas estas formas, y con todos los mecanismos de una ingente maquinaria retórica, Rosenmann-Taub aspira a una plenitud musical que sea también plenitud de sentido, más aún, que sea plenitud de ser. Su manipulación creativa transmuta líricamente la realidad: escenas domésticas o cosas insignificantes —una almendra, por ejemplo, en el poema «Hurgando el escozor de una turgencia»— se convierten en artefactos verbales de relumbres fabulosos y honduras inimaginadas. A veces, Rosenmann-Taub escribe poemas sin verbos: meras enumeraciones adjetivas o con sintagmas condicionales que subrayan, con esa omisión, la intensidad del objeto: así sucede en «Gleba» y «Naturaleza muerta». Por su parte, las aliteraciones, poliptotos, estribillos y rimas, entre muchos otros recursos rítmicos, sirven a la construcción sonora, cuyo resultado es, a veces, elusivo lógicamen-

te, o incluso infranqueable, pero que estalla de significado sensual, de seducción orgánica. En muchos poemas no sabemos de qué está hablando el poeta —aunque algunos títulos nos den pistas—, pero sí que está hablando de algo decisivo: el poema nos captura igualmente, o incluso más, desnudo de su coraza racional. Así dice, por ejemplo, este poema de *El mensajero*: «Sojuzgando tristezas / y frambuesas, / embistiendo pistachos, apogeo / de su embriaguez total y cosquilleo / granadal, mi fragata / se aquilata, / crocantemente próspera, exultante, / Mustio pezón gigante». Sin embargo, Rosenmann-Taub ha defendido siempre el rigor de su quehacer y la justeza semántica de sus poemas, incluso de su naturaleza científica: «Se trata (...) de expresar con exactitud un determinado conocimiento. (...) No pretendo la belleza; pretendo decir la verdad de la forma más exacta posible», con precisión, con certeza, sin mentir, ha dicho en varias entrevistas de 2005. Y en 2001 había formulado este axioma: «¿Cuándo la poesía, poesía? Cuando ciencia». Rosenmann-Taub se acerca así a otros poetas cuya oscuridad obedece a un exceso de luz, como Góngora o el hispano-mexicano Gerardo Deniz, cuyos poemas son también el fruto de una precisión aplastante, la conjugación de una muchedumbre de saberes técnicos con un esmero obsesivo en la elección de las palabras adecuadas.

[06]

*Por* Gerardo Fernández Fe

*Javier Fernández:  
Seguir a los gansos  
Ed. Static Libros  
266 páginas, 11\$*



## Tras los gansos sonoros

Fue en 2005, en entrevista con Carlos Monsiváis para el diario *El País*, cuando el mexicano Sergio Pitol aseguraba que su frecuentación de los países del este europeo –sobre todo Polonia y la Unión Soviética– había contribuido a la formación de sus personajes más excéntricos: «Las dictaduras, la opresión –aseguraba entonces–, los producían; ser raro era un camino a la libertad». Llevaba razón el escritor de *Domar a la divina garza*, un libro que en su momento levantara no pocas ampollas en la República de las Letras mexicanas, por su carácter de ave rara, por su manera de meter muchos de los tics nacionales en una singular máquina de rayos X.

Del imaginario pitoliano habrán salido, pues, personajes antológicos para las letras hispanoamericanas como Marietta Karapetiz,

la Falsa Tortuga o Dante C. de la Estrella, pero el caso es que el mismo Pitol ya había advertido antes que de la propia sociedad mexicana –compleja, intrincada– había brotado su afán por capturar ese espíritu excéntrico que nos singulariza (a unos más que a otros, felizmente) de entre los tantos otros mamíferos. «Recuerda, Carlos, nuestra adolescencia, y verás que nos movimos entre ellos. Nuestro amigo Luis Prieto, el rey de los excéntricos, nos condujo a ese mundo», se explaya el poblano.

Esta sería la primera secuela tras la lectura de *Seguir a los gansos* (Static Libros, 2014), un libro en el que Javier Fernández (Ciudad de México, 1971) ha reunido sus últimos cuentos: que de la cohabitación con la Frontera – Fernández nació en el Distrito Federal, vive en Tijuana y sus bestias se mueven alrededor de

ese rectísimo aunque poroso segmento que va desde ésta hasta Yuma, pasando por Tecate y Mexicali— también puede manar una profusión de seres estrambóticos: «pájaros urbanos, inquietos y estridentes», como él mismo acota en el primero de sus cuentos. Desfilan aquí el Padre Quezada, matemático, parapsicólogo, «teólogo a tres bandas», fundador de la Iglesia Restauracionista Cristadelfiana del Palomo Ladrón; el profesor Bengala, «un renombrado egiptólogo», quien tras estudiar Ingeniería Volcánica se convenció de que la condensación del basalto entre las capas geológicas había incidido en sus fracasos amorosos; Sylvian Abbaon, un lacónico inglés que se empeña en montar un concierto de rock en medio de una laguna en Santa María del Oro o doña Chelo, un personaje con tipo de vegetal impositivo que preside la fiesta del Señor de la Ascensión en un pueblo borrado de los mapas, una celebración digna de las de Bajtín, con «vómitos de atole y membrillo», olores de buñuelo y sonidos de jaranas incluidos.

Pero que la singularidad de estos nombres no nos lleve a una idea folclorista, post-boom, del noroeste mexicano; todo lo contrario, cierta rarefacción en la imagen —producto de una escritura entre rapaz y alambicada, que me atrevo a deducir marcada por la lectura de la poesía— contribuye a la quema de todo aquel estereotipo que el cine de antaño, la mala prensa y las telenovelas nos hayan impuesto.

«Tijuana hedía a garnacha, elote y perro». Resulta curioso que en *Seguir a los gansos* no abunden los sicarios, los periodistas desaparecidos, las bandas de narcos o las mujeres mutiladas, como supuestamente debería marcar el cliché Frontera Mexicana. Y es que esa tensión verídica, ese día a día de alto voltaje existencial es sublimado aquí hacia el no menos irredento mundillo de la música. Javier Fernández es de esos escritores que

inexorablemente han hecho de la música —y de sus padres putativos, el silencio y el ruido— una parte medular de su propuesta de ficción, desde Thomas Mann («un músico desplazado a la literatura», como él mismo se catalogó), Alejo Carpentier o Julio Cortázar, hasta, más recientemente, el español Agustín Fernández Mallo. Todos, o al menos casi todos los personajes de estos cuentos van en busca de un concierto, burilan estrategias y mueven luego el cuerpo a la caza de un peculiar tipo de utopía: la del sonido perfecto y extático. Así, como los personajes de la aldea en el relato «Boris, Boris», viven «atentos a [la] inatajable y misteriosa búsqueda» del Ruido, otros —llámese Miridal Turquía o Ismael, Careli Mora, Índigo Malanche o el mismo Javier; pertenezcan a tribus urbanas *skaters*, *metal heads* o *lowriders*— recorren kilómetros en un Chevrolet '84 o en un Hyundai Pony, del lado de allá de la frontera, hasta Oceanside o hasta el Snow Valley Ski Resort, al noreste del montañoso San Bernardino, mucho más allá de la gringa ciudad de San Diego, a la caza de un concierto de *doom metal* o de *braquet punk*.

Este prurito melómano explica que *Seguir a los gansos* se cierre con un curioso capítulo titulado «Prosa sonora», en donde Javier Fernández va pegando como estampillas de vírgenes o de futbolistas admirados narraciones, digresiones, apuntes sobre determinados discos de música —de Jimi Hendrix a David Bowie, pasando por Fairport Convention o John Lennon— que, suponemos, hayan marcado su recorrido de hombre y de escritor. Un gesto, este último, que singulariza la ya de por sí misma interesante colección de cuentos.

De esa misma manera, el pergeñador de estructuras y propuestas de sintaxis que es Fernández, se afana en que sus relatos pasen por los caminos menos trillados, los menos concurridos, a través de los cuales un narra-

dor construye una historia puntual. «La voz del profesor Bengala es una prótesis de caucho, aluminio y madera que chasquea como los cárcamos del muelle», comienza uno de estos cuentos; «Me pregunto si Candy Sue viene de una república cordial», se inicia otro, titulado «Casa Juárez», definitivamente delirante.

Punto y aparte, alto en el camino, *chapeau* y ovación merecería el cuento titulado «Katchoo y el búngalo», que ojalá a estas alturas ya se encuentre en una antología de los mejores cuentos mexicanos de los últimos años junto a «Nocturno de Bujara» o a «El relato veneciano de Billie Upward» o a cualquiera de las mejores narraciones breves del viejo Sergio Pitó. Allí donde sintomáticamente se aleja un tanto de las tribus urbanas y de la orografía del noroeste mexicano, Fernández ha decidido hablarnos de Francine, una psicóloga clínica y profesora francesa que es invitada al Scripps College de San Diego para que lleve a cabo, sobre el terreno, varios ciclos de Terapia de Follaje con mujeres de entre 21 y 69 años que presentan un historial psiquiátrico. Cansada de ser observada con sobrada desconfianza por parte de sus colegas, los «teóricos de lo sólido, buitres de la evidencia y el camino andado», la doctora se empeña en sus experimentos sobre la psicoacústica y convoca a sus pacientes a que vayan a su consulta con un objeto fetiche a partir del cual empezar a desbrozar sus particulares delirios (así, una chica que ha sido violada en un muelle llega con un arpón o un salvavidas cubierto de salitre que luego debe abandonar, dejar atrás, preferentemente, con su carga evocativa, de manera que quede exorcizado el mal). Pero Francine no está sola: una de las condiciones que puso a quienes la invitaban a dejar la Vieja Europa para instalarse por un corto tiempo en el cálido San Diego fue la de traer consigo a Cécile Schott, su amiga y amante, y que es-

ta pudiera observar las terapias tras el espeso cristal de una recámara insonorizada. De esta manera, mientras Francine ausculta el alma de sus pacientes a la espera de poder extraer de ellas –o al menos entender– el lado podrido, Cécile, que es músico de profesión, horas más tarde entra en una erótica con los objetos abandonados por aquellos seres desolados y neuróticos, sacando de ellos inusitados sonidos: «Los objetos vibran, roncan, hipan». Y así hasta que nos damos cuenta de que ellas también tienen un pasado en común que arrastran en silencio, parapetados tras los gestos de cariño y la diplomacia social, lo que nos obliga a recordar las tantas maneras en que pueden convivir en dos personas el violento e irredimible deseo y el frío desentendimiento. Como en aquel olvidado libelo publicado por Michel Foucault, *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...*, son presentadas aquí, a la manera de apuntes clínicos, las historias de esas mujeres que –como la doctora Francine y su amiga Cécile– intentan sin éxito tamizar el peso del fetiche y de las ideas fijas, la marca de la memoria y, sobre todo, la de la pasión.

Cuando cerré *Seguir a los gansos* recordé mi propio tránsito de inmigrante por la frontera mexicana; aunque el mío fuera tan solo un paso breve por la costa este: aquel calor seco de finales de julio, aquella imagen del Cerro de la silla, en Monterrey, altísimo y agreste, como la boca de un animalejo que no sabemos si ha muerto. Se trataba, pues, de una montaña rara, inusual, de cuya imagen no podemos escapar, como puede que ocurra con un par de secuencias de este libro que es música rara, bestia atenazada, arduo tejido de la frontera; como el denso acné de una muchacha de pueblo intrincado, bajo cuya piel, como apunta Javier Fernández, pareciera que se oculta «un atajo clandestino a la China soviética».



# Revista de Occidente

**Revista mensual fundada en 1923 por  
José Ortega y Gasset**

## Leer, pensar, saber

paul bowles • joseph brodsky • roger caillois • óscar calavia •  
raymond carr • georges duby • umberto eco • john h. elliot  
• paolo fabbri • lászló földényi • marc fumaroli • antonio  
garcía berrio • javier gomá lanzón • e.h. gombrich • a.j. greimas  
• jürgen habermas • carmen iglesias • ramin jahanbegloo  
• danilo kiš • mark lilla • yuri m. lotman • jean-françois  
lyotard • michel maffesoli • naguib mahfuz • josé-carlos  
mainer • edward malefakis • giacomo marramao • blas  
matamoro • césar antonio molina • victor morales lezcano  
• javier muguerza • mario perniola • paul ricoeur • richard  
rorty • francisco j. rubia • gary snyder • susan sontag • jean  
starobinski • george steiner • gianni vattimo • ron winkler •

Edita: Fundación José Ortega y Gasset – Gregorio Marañón

Fortuny, 53 . 28010 Madrid. Tlf.- 91 700 35 33

[revistaoccidente.coordinacion@fog.es](mailto:revistaoccidente.coordinacion@fog.es)

Distribuye: SGEL

# cuadernos hispanoamericanos

Don \_\_\_\_\_  
Con residencia en \_\_\_\_\_ c/ \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ nº \_\_\_\_\_  
Ciudad \_\_\_\_\_ CP \_\_\_\_\_

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 a nombre de:  
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

El suscriptor \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_ de 2014  
Remítase a \_\_\_\_\_

## **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. 91 5827945. E-mail: mcarmen.fernandez@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€

